Heft 112.

STUDIEN

ZUR

# DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

# ZUR KUNST VON ELIAS GREITHER DEM ÄLTEREN

## SEINEN SÖHNEN UND MITARBEITERN

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER BAYRISCHEN LOKALKUNST

VON

**LUDWIG ZOTTMANN**

MIT 44 ABBILDUNGEN AUF 32 LICHTDRUCKTAFELN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1909

## Studien zur Deutschen Kunstgeschichte.

(Erscheinen seit 1894.)

1. Heft. **Térey, Gabriel, v.,** Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 2.50
2. **Meyer-Altona, Ernst,** Dr., Die Skulpturen des Straßburger Münsters. Erster Teil: Die älteren Skulpturen bis 1589. Mit 35 Abbildungen. 3. —
3. **Kautzsch, Rudolf,** Dr., Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. 2. 50
4. **Polaczek, Ernst,** Der Uebergangsstil im Elsaß. Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Mit 6 Tafeln. 3. —
5. **Zimmermann, Max Gg.,** Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Mit 9 Autotypieen. 5. —
6. **Weisbach, Werner,** Dr., Der Meister der Bergmannschen Offizin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzungen und 1 Lichtdruck. 5. —
7. **Kautzsch, Rudolf,** Dr., Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 4. —
8. **Weisbach, Werner,** Dr., Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Mit 23 Zinkätzungen. 6. —
9. **Haseloff, Arthur,** Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrh. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. 15. —
10. **Weese, Artur,** Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Mit 33 Autotypieen. 6. —
11. **Reinhold, Freiherr v. Lichtenberg,** Dr. Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrh. Mit 17 Tafeln. 3. 50
12. **Scherer, Chr.,** Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. 8. —
13. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmers Malereien an der Astronomischen Münsteruhr zu Straßburg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. 4. —
14. **Schweitzer, Hermann,** Dr., Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Mit 21 Autotypieen und 6 Tafeln. 4. —
15. **Gabelentz, Hans von der,** Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 12 Tafeln. 4. —
16. **Moriz-Eichborn, Kurt,** Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. 10. —
17. **Lindner, Arthur,** Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Mit 25 Textillustrationen und 10 Tafeln. 4. —
18. **Vogelsang, Willem,** Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Mit 24 Abbildungen im Text und 9 Tafeln. 6. —
19. **Haendcke, Berthold,** Prof. Dr., Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Mit 2 Tafeln. 2. —
20. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Martin Schaffner. Mit 11 Abbildungen. 3. —
21. **Peltzer, Alfred,** Deutsche Mystik und deutsche Kunst. 8. —
22. **Tönnies, Eduard,** Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468—1531. Mit 23 Abbildungen. 10. —
23. **Weber, Paul,** Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter, Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. 5. —
24. **Mantuani, Jos.,** Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. 3. —
25. **Bredt, Wilhelm Ernst,** Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert. Mit 14 Tafeln. 6. —
26. **Haack, Friedrich,** Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —
27. **Suida, Wilhelm,** Albrecht Dürers Genredarstellungen. 3. 50
28. **Behncke, W.,** Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. 8. —
29. **Ulbrich, Anton,** Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreußen. Mit 6 Tafeln. 7. —
30. **Frankenburger, Max,** Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. 4. —
31. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Mit 20 Lichtdrucktafeln. 8. —
32. **Hofmann, Fr. H.,** Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg fränkische Linie. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. 12. —
33. **Pauli, Gustav,** Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Mit 36 Tafeln. 35. —
34. **Weigmann, A. O.,** Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Dientzenhofer. Mit 28 Abbildungen im Text und 32 Lichtdrucktafeln. 12. —
35. **Schmerber, H.,** Dr., Studie über das deutsche Schloß und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Mit 14 Abbildungen. 6. —
36. **Simon, Karl,** Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln. 14. —
37. **Buchner, Otto,** Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln. 10. —

## Zur Kunstgeschichte des Auslandes.

(Erscheint seit 1900).

1. Heft. **Haendcke, B.,** Prof. Dr., Studien zur Gesch. der spanischen Plastik. Juan Martinez Montanes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. M. 11 Taf. 3. —
2. **Wolff, Fritz,** Dr., Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. 4. —
3. **Jaeschke, Emil,** Dr., Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. 3. —
4. **Prestel, Jakob,** Dr., Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Mit 7 Tafeln in Lithographie. 6. —
5. **Pelka, Otto,** Dr., Altchristliche Ehedenkmäler. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 8. —
6. **Hamilton, Neena,** Die Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —
7. **Goldschmidt, Adolph,** Die Kirchentür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. —
8. **Prestel, Jakob,** Dr., Die Baugeschichte des jüdischen Heiligtums und der Tempel Salomons. Mit 7 Tafeln auf zwei Blätter. 4. 50
9. **Brach, Albert,** Giottos Schule in der Romagna. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 8. —
10. **Witting, Felix,** Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Mit 26 Abbildungen im Text. 6. —
11. **Lichtenberg, Reinhold, Freiherr von,** Dr., Das Porträt an Grabdenkmalen; seine Entstehung und Entwickelung vom Altertum bis zur italienischen Renaissance. Mit 44 Tafeln. 15. —
12. **Rothes, Walter,** Dr., Die Darstellungen des Fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Mit 12 Lichtdrucktafeln. 6. —
13. **Wulff, Oskar,** Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzant. Kunst im I. Jahrtausend. Mit 6 Tafeln und 43 Abbildungen. 12. —
14. **Roosval, Johnny,** Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers J a n B o r m a n n. Mit 61 Abbildungen. 6. —
15. **Schubring, Paul,** Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im Quattrocento nebst einem Anhang: Andrea Guardi. Mit 30 Abbildungen. 6. —
16. **Brach, Albert,** Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Mit 18 Tafeln. 8. —
17. **Fechheimer, S.,** Donatello und die Reliefkunst. Eine kunstwissenschaftliche Studie. Mit 16 Tafeln. 6. —
18. **Stengel, Walter,** Formalikonographische Detail-Untersuchungen. I. Das Taubensymbol des hl. Geistes (Bewegungsdarstellung, Stilisierung: Bildtemperament). Mit 100 Abbildungen. 2. 50
19. **Witting, Felix,** Westfranzösische Kuppelkirchen. Mit 9 Abbildungen. 3. —
20. **Poppelreuter, Jos.,** Der anonyme Meister des Poliphilo. Eine Studie zur italienischen Buchillustration u. zur Antike in d. Kunst des Quattrocento. Mit 25 Abb. 4. —
21. **Hasse, C.,** Roger van Brügge, der Meister von Flemalle. M. 8 Tfln. 4. —
22. **Gottschewski, Adolf,** Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Catarina von Siena zu S. Maria sopra Minerva in Rom. Mit 11 Tafeln. 4. —
23. **Sachs, Curt,** Das Tabernakel mit Andreas del Verrocchios Thomasgruppe an or San Michele zu Florenz. Beitrag zur Florentiner Kunstgeschichte. M. 4 Tfln. 3. —
24. **Pinder, Wilhelm,** Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Mit 3 Doppeltafeln. 4. —
25. **Rothes, Walter,** Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwicklung der italienischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerschule. Mit 52 Lichtdrucktafeln. 20. —
26. **Hedicke, Robert,** Jacques Dubroeucq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Mit 42 Lichtdrucktafeln. 30. —
27. **Weber, Siegfried,** Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunsthistorische Studie. Mit 25 Lichtdrucktafeln. 12. —
28. **Witting, Felix,** Kirchenbauten der Auvergne. Mit 9 Abbildungen. 3. 50
29. **Valentiner, W. R.,** Rembrandt und seine Umgebung. Mit 7 Tafeln. 8. —
30. **Hasse, C.,** Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen. Mit 15 Tafeln. 6. —
31. **Schmerber, Hugo,** Die Schlange des Paradieses. Mit 3 Tafeln. 2. 50
32. **Suida, Wilhelm,** Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Mit 35 Lichtdrucktafeln. 8. —
33. **Sirén, Osvald,** Don Lorenzo Monaco. Mit 54 Lichtdrucktafeln. 20. —
34. **Groote, Maximilian, von,** Die Entstehung des Jonischen Kapitells und seine Bedeutung für die griechische Baukunst. 3. —
35. **Krücke, Adolf,** Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —
36. **Pinder, Wilhelm,** Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Weitere Untersuchungen. Mit 4 Doppeltafeln. 4. —

37. **Groner, Anton,** Raffaels Disputa. Eine kritische Studie über ihren Inhalt. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 3. 50
38. **Bernoulli, Rudolf,** Die romanische Portalarchitektur in der Provence. Mit 19 Abbildungen und 1 Uebersichtskarte. 4. —
39. **Jacobsen, Emil,** Die «Madonna piccola Gonzaga». Untersuchungen über ein verschollenes und angeblich wiedergefundenes Madonnenbild von Raphael. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 2. 50
40. **Wurz, Hermann,** Zur Charakteristik der klassischen Basilika. Mit 12 Abbildungen im Text und 5 Lichtdrucktafeln. 5. —
41. **Siebert, Margarete,** Die Madonnendarstellung in der altniederländischen Kunst von Jan van Eyck bis zu den Manieristen. 2. 50
42. **Schmerber, Hugo,** Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Mit 30 Tafeln in Lichtdruck. 20. —
43. **Wurz, Erwin,** Plastische Dekoration des Stützwerkes in Baukunst und Kunstgewerbe des Altertums. Mit 83 Abbildungen. 8. —
44. **Willich, Hans,** Giacomo Barozzi da Vignola. Mit 38 Abbildungen im Text und 22 Tafeln. 12. —
45. **Grossmann, Karl,** Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von Peter Paul Rubens. Mit 9 Lichtdrucktafeln. 8. —
46. **Kühnel, Ernst,** Francesco Botticini. Mit 15 Tafeln in Lichtdruck. 7. —
47. **Goldmann, Karl,** Die ravennatischen Sarkophage. Mit 9 Tafeln. 5. —
48. **Hadeln, Detlev Freiherr von,** Die wichtigsten Darstellungsformen des hl. Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgang des Quattrocento. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 4. —
49. **Burger, Fritz,** Studien zu Michelangelo. Mit 6 Tafeln und 7 Autotypien. 3. —
50. **Burger, Fritz,** Francesco Laurana. Eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur. Mit 37 Lichtdrucktafeln und 49 Abbildungen im Text. 20. —
51. **Jacobsen, Emil,** Sienesische Meister des Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena. Mit 55 Abbildungen auf 26 Tafeln. 8. —
52. **Mâle, Emile,** Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich. Studie über die Ikonographie des Mittelalters und ihre Quellen. Mit 127 Abbildungen im Text und 1 Lichtdrucktafel. Deutsch von L. Zuckermandel. 20. —
53. **Wurm, Alois,** Meister- und Schülerarbeit in Fra Angelicos Werk. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 4. —
54. **Konstantinowa, Alexandra,** Die Entwickelung des Madonnentypus bei Leonardo da Vinci. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 6. —
55. **Gabelentz, Hans von der,** Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter. Ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre. 14. —
56. **Klaiber, Hans,** Leonardostudien. 6. —
57. **Zottmann, Ludwig,** Zur Kunst der Bassani mit 47 Abbildungen auf 26 Tafeln. 10. —
58. **Gottschewski, Adolf,** Ueber die Porträts der Caterina Sforza und über den Bildhauer Vincenzo Onofri. Mit 45 Abbildungen auf 18 Tafeln. 8. —
59. **Jacobsen, Emil,** Das Quattrocento in Siena. Studien in der Gemäldegalerie der Akademie. Mit 120 Abbildungen auf 56 Tafeln. 20. —
60. **Ozzola, Leandro,** Vita e Opere di Salvator Rosa, pittore, poeta, incisore. Con poesie e documenti inediti. Con 41 illustrazioni in 21 tavole 20. —
61. **Rothes, Walter,** Anfänge und Entwicklungsgänge der alt-umbrischen Malerschulen, insbesondere ihre Beziehungen zur frühsienesischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der umbrischen Malerei mit 46 Abbildungen auf 25 Tafeln. 10. —
62. **Schönermark, Gustav,** Der Kruzifixus in der bildenden Kunst. Mit 100 Abbildungen. 11. — gebd. 12. —
63. **Hildebrandt, Edmund,** Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E.-M. Falconet (1716–1791). Mit 75 Abbildungen auf 33 Lichtdrucktafeln. 15. —
64. **Ermers, Max,** Die Architekturen Raffaels in seinen Fresken, Tafelbildern und Teppichen. Mit 34 Abbildungen auf 17 Tafeln. 10. —
65. **Pfretzschner, Ernst,** Die Grundrißentwicklung der römischen Thermen. Nebst einem Verzeichnis der erhaltenen altröm. Bäder mit Literaturangaben. Mit 67 Abb. auf 11 Doppeltafeln in Lichtdruck. 8. —
66. **Schwarzstein, Albert,** Eine Gebäudegruppe in Olympia. Mit 5 Tafeln. 3. 50
67. **Schede, Martin,** Antikes Traufleisten-Ornament. Mit 81 Abb. auf 12 Lichtdrucktafeln. 6. 50
68. **Pointner, Andy,** Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio. Mit 3 Abb. auf 22 Lichtdrucktafeln. 20. —

*Unter der Presse:*

**Baum, Julius,** Kritisches Verzeichnis der Handzeichnungen zu den Medicigräbern. Mit zahlreichen Abbildungen.
**Becker, Erich,** Das Quellwunder des Moses in der christlichen Kunst.
**Hartmann, Richard,** Der Felsendom in Jerusalem und seine Geschichte. Mit 5 Abbildungen.
**Weibel, Walther,** Jesuitismus und Barockskulptur in Rom.

**Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.**

ZUR KUNST VON

# ELIAS GREITHER DEM ÄLTEREN

SEINEN SÖHNEN UND MITARBEITERN

---



STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
112. HEFT.

# ZUR KUNST VON ELIAS GREITHER DEM ÄLTEREN SEINEN SÖHNEN UND MITARBEITERN

## EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER BAYRISCHEN LOKALKUNST

VON

**LUDWIG ZOTTMANN**

MIT 44 ABBILDUNGEN AUF 32 LICHTDRUCKTAFELN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1909



# INHALTSVERZEICHNIS.

# VORWORT.

Die «ältere speziell bayrische Kunst» ist, allgemein gesprochen, für die meisten ein Wort ohne Klang und Bedeutung, nicht selten mit dem Unterton von Geringschätzung; mit Unrecht. Denn derjenige, der den Werken, die unser Nationalmuseum, die Schleißheimergalerie usw. und auch nur einzelne Kirchen aus der Zeit der Gotik und Renaissance bergen, selbst nur flüchtig seine Aufmerksamkeit zuwendet, wird vieles eingehender Beachtung wert finden. Aber verstreut, namenlos, oder mit Künstlernamen, die mit Ausnahme weniger nur mehr wie leerer Schall ans Ohr dringen, geben sie auch ihm zumeist nur Einzelwerte ohne Zusammenhang.

Erst der Zusammenhalt von mehreren Werken, die Erforschung von Heimat und Wirkungskreis des Künstlers, kulturhistorischen Begleiterscheinungen und anderweitigen künstlerischen Einflüssen, vermag dann oft ungeahnt ihre Bedeutung emporzuheben. Der neue Gemäldekatalog unseres National-museums erbrachte dafür schon Beweise. In unsern reichen Staats- und Stadt-Archiven, namentlich in den Urkunden und Literarien über das bayrische Fürstenhaus und die Klöster, den Hauptträgern der Kunstpflege in jener Zeit, harrt noch viel, wenn auch nicht mühelos zu hebendes, Material der Verwertung, das als Grundlage und Anhaltspunkt für die eigentliche kunsthistorische Forschung dienen kann.

In dem hier dargelegten Sinne wurde die folgende Arbeit, die sich mit der Kunst von Elias Greither dem Aelteren, einem Weilheimer Maler, und seinen Mitarbeitern beschäftigt, aufgefaßt. Sie soll dem Zwecke dienen, einen kleinen Teil beizutragen zur Erweiterung der Kenntnis bayrischer Kunst und deren höherer Wertung.

---

# ELIAS GREITHER DER ÄLTERE UND SEINE SÖHNE.

## BIOGRAPHISCHE NOTIZEN.

Fast alle Schriften, die sich mit der Stadt Weilheim in Oberbayern beschäftigen, dem Orte, wo die Greither, auch Greitherr (die sonst gebräuchliche Schreibweise Greuther, Kreuter, Kreitter usw. ist unrichtig), ihre Kunst betätigten, leiten die Familie von dem Geschlecht der Edlen von Greut ab. Dies besaß im 14. Jahrhundert eine Burg in der Nähe des Klosters Wessobrunn. Ihm entstammte auch Werner Greuther, 1323—1346 Abt daselbst, der im Wappen zwei mit Handhaben versehene Glöckchen führte. Ein Zusammenhang mag wohl bestehen; denn auch die Umrahmung des Altarblatts in der Weilheimer Pfarrkirche, die Enthauptung des h. Johannes darstellend, die von einem Greither gemalt ist, trägt oben ein Wappenschild mit dem Wahrzeichen eines Glöckchens mit einer Handhabe.

Im Jahre 1417 ist laut einer Kaufurkunde ein «Vincenz Gräutter» in Weilheim eingebürgert. Diese Ableitungen bleiben aber doch nur Hypothese. Erst für den Zeitraum von 1567 an steht urkundliches Material zur Verfügung, das einwandfreie Feststellungen ermöglicht.

Vier erwachsene männliche Mitglieder des Namens treten auf: Elias «der Elter», Maler; Johann Greither, Maler; Elias Greither «der Jung», Maler, und im Taufregister 1635 ein zweiter Johann Greither, ohne Standesangabe. Mit dem Maler Johann

kann derselbe nicht identisch sein, denn im selben Jahre wird ein Sohn Matthias (20. Sept.) des Malers aus dessen Ehe mit einer «Agathe» und einer mit Namen Nikolaus (2. Dez.) des andern Johann aus dessen Ehe mit einer «Rosina» getauft. In anderen Urkunden erscheint der Name nicht mehr; es handelt sich also nur um einen vorübergehenden Aufenthalt von ihm oder seiner Frau. Nach dem Jahre 1646 wird ein männliches Mitglied der Familie Greither nicht mehr erwähnt, nach 1680 verschwindet der Name ganz. Die im Taufregister aufgeführten Söhne sind also verstorben oder verzogen.

## Elias Greither der Aeltere.

Ort und Zeit seiner Geburt sind nicht festzustellen. In den vorhandenen Urkunden von 1567—1591 erscheint der Name nicht. Waren seine Eltern in Weilheim eingesessen, so sind sie entweder um diese Zeit verzogen oder bereits verstorben. Zum ersten Male findet sich sein Name in der Stadtkammerrechnung des Jahres 1591, wo er für das Bürgerrecht 10 fl. bezahlt. Auch im Steuerbuch des Jahres 1589 tritt er noch nicht auf; also erfolgte Greithers Zuzug nach Weilheim erst nach diesem Jahre. Er erfreut sich nach der Steuerveranlagung eines rasch wachsenden Wohlstandes, ständige Grundbesitzerwerbungen sind vermerkt. 1609 kauft er ein Haus am Schmidtor. Im Jahre 1624 ist er Zeuge bei der Grundsteinlegung der neuen Pfarrkirche; 1637 steuert er auch für Maria, die Tochter von Elias Greither dem Jüngern aus dessen erster Ehe, die er, wie es scheint, in seine Familie aufgenommen hat. Im Jahre 1638 gibt er die Behausung am Schmidtor auf und erwirbt eine in der «oberen Stadt» in der Pöltnergasse (jetzt Haus des Seifensieders Müller: die Straße heißt nun Greitherstraße). Ein öffentliches Amt hat er dem Anscheine nach, wohl infolge freiwilligen Verzichts, vielfach auswärts beschäftigt, nicht bekleidet. Er war wahrscheinlich zweimal verheiratet, denn am 20. Oktober 1634 stirbt eine Maria Greitherin, am 20. August 1649 eine Anna Greitherin «vidua», die nach der Statistik der anderen Familienmitglieder seine beiden Frauen gewesen sein müssen. Er selbst stirbt zwischen dem 9. und

11. November 1646 bei einem Einfall der Schweden, nach dem Eintrage in das Weilheimer Pfarrregister, eines gewaltsamen Todes [1]. Dieser Eintrag wurde bisher allgemein auf den jüngeren Greither bezogen; das ist ein Irrtum. Elias der Jüngere ist um diese Zeit bereits gestorben, denn ein Zinsbrief des Rates, dat. v. 24. Febr. 1642, spricht von Juliana Greither als «des weilunds ehrenfesten und kunstreichen Herrn Elias Greither des Jüngeren, Bürgers und Malers zu Weilheim seeligen hinterlassenen Wittib», und in den Steuerbüchern der Jahre 1643, 1644 und 1645 wird nur mehr Elias Greither «der Elter» aufgeführt.

### Johann (Hans) Greither.

Da die bt. Register des Pfarramts erst mit dem Jahre 1633 beginnen, läßt sich auch sein Geburtsjahr nicht feststellen. Er ist aller Wahrscheinlichkeit nach der ältere Sohn von Elias Greither dem Aelteren und derjenige, der im Kirchenrechnungsbuch der Stadtpfarrkirche unter den Ausgabeposten des Jahres 1607 unter dem Sohne gemeint ist [2], der dem Vater bei der Arbeit schon behilflich gewesen sein mag. 1613 erwirbt er für sich und seine Hausfrau Anna Steigerin von Schongau um 9 fl. das Bürgerrecht. 1617 entrichtet er bereits als Hausbesitzer in der Pöltnerstraße (das jetzige Ringholzhaus) Steuern; 1619 ist er Zunftmeister. Bei dem Neubau der Pfarrkirche 1624 stiftete er gemeinsam mit dem Bildhauer Melchior Pendl den Margarethenaltar und 50 fl. Auch er ist den Steuersätzen nach wohlhabend. Aus seiner zweiten Ehe mit einer «Agate» (wahrscheinlich aus der Weilheimer Brauerfamilie der Pätl stammend) gehen 3 Kinder hervor, 2 Söhne: Matthäus (getauft 20. Sept. 1635), Johannes (get. 3. Dez. 1640) und eine Tochter Helena (get. 18. März 1638). Am 12. März 1641 stirbt er in Weilheim.

---

[1] November 8. 9. 10. 11. A sueco milite horrendum in modum cives subsequentes trucidati sunt. Arte et magnâ industria preclar(us) et celeberrim(us) vir Dominus Elias Greither. L. M. (laudabilis memoriae.)

[2] «mehr besagten Malers (Elias Greithers) Gesindt umb und wegen des Choraltars, welchen der Maler dem Gotteshaus verehrt, Trinkgeld geben, erstlich seinem Sohn 3 fl.» usw.

## Elias Greither der Jüngere.

Für Elias Greither den Jüngern, den zweiten Sohn von Elias dem Aeltern, ist Zeit und Ort der Geburt nicht zu bestimmen, wahrscheinlich um 1595 in Weilheim. In einer öffentlichen Urkunde erscheint sein Name zum ersten Mal im Jahre 1620. Nach dem Ratsprotokoll dieses Jahres vom 3. Juli wird er und zwei andere Bürger wegen zu großen Aufwands bei einer Kindstaufe, weil sie «zu viel Frauen gehabt», mit dem Turm und 500 Steinen gebüßt. Dies wird wohl gelegentlich der Taufe seiner Tochter Maria, aus seiner ersten Ehe mit einer «Anna», die laut Epitaph in der Betbergkapelle Weilheim 29. August 1622 bereits verstarb, gewesen sein. Das erste Steuerbuch, das ihn nennt, das des Jahres 1623, führt ihn schon als Hausbesitzer mit 1 fl. 3 kr. auf (Haus am Schmidtor, das jetzige Berchtoldhaus). Am 7. März 1634 wird sein Sohn Sigismund aus seiner zweiten Ehe mit einer «Regina» getauft. Daß er sich noch ein drittes Mal verheiratet, wissen wir aus dem schon erwähnten Zinsbrief des Jahres 1642, wo eine Juliana als seine Witwe genannt wird. Diese stirbt am 5. April 1680 am Schlagfluß. In Oesterreich, speziell im Etschtal, hat er mehrfach gearbeitet; dies erfahren wir aus dem Ratsprotokoll vom 20. April 1638, nach dem ihm auf seinen Antrag hin wegen Arbeitsversäumnis, für Hin- und Rückreise aus Anlaß der an seine Tochter Maria angefallenen Gröberschen Erbschaft 100 fl. Entschädigung von den Vormündern zugebilligt werden. Nach der Heirat dieser Tochter mit dem Stadtschreiber Georg Hager (11. Aug. 1638) fällt ein Teil der Erbschaft an ihn, der schon ziemlich vermögend war, zurück. Das Totenbuch enthält seinen Namen nicht, 1639 ist er sicher noch am Leben, er stirbt auswärts, und zwar wahrscheinlich Ende 1641 oder Anfang 1642, da der schon mehrfach erwähnte Zinsbrief der Stadt vom 13. Februar 1642 die Regelung der Erbschaft mit seiner Witwe Juliana zur Ursache hatte.

## DIE KUNST ELIAS GREITHER DES ÄLTEREN.

Die erste künstlerische Tat, die uns als eine Arbeit von Elias Greither überliefert wird, sind die 1591 entstandenen Fresken in der Kirche am Betberg, dem jetzigen Gottesacker der Stadt Weilheim. Daß denselben die Bezeichnung als solche zukommt, die sie über das gewöhnliche Niveau der Lokalkunst emporhebt, wird ihre Betrachtung erweisen. Wo er seine Kunst erlernt hat, darüber stehen uns urkundliche Nachrichten nicht zur Verfügung. Des öfteren begegnen wir der Bezeichnung seiner Malweise als «nach Art des Christoph Schwarz» in München (1550—1596).

Sicher bestehen Beziehungen; das dortige Kupferstichkabinett besitzt eine von Elias Greither signierte Handzeichnung, und unsignierte von ihm, die der Schule von Schwarz zugerechnet werden. Ein Beweis mag auch darin liegen, daß in den Fresken des Chors der Betbergkirche das bayrische und lothringische Wappen, aller Voraussetzung nach die der Stifter Herzog Wilhelm V. und seiner Gemahlin, eingefügt ist. Das bayrische Fürstenhaus, früh schon Herzog Christoph, und speziell Wilhelm V. und Kurfürst Maximilian I., standen mit Weilheim in Verbindung. Ihnen verdankt die Stadt verschiedene Stiftungen, so auch die materielle und künstlerische Unterstützung beim Neubau der Pfarrkirche (1624—1631). Der Hergang mag möglicherweise der gewesen sein, daß Ch. Schwarz, der vielfach für Herzog Wilhelm arbeitete und um diese Zeit (1586—1590) für ihn das Hochaltarbild des Engelsturzes und das des Martyriums des h. Andreas in der damaligen Jesuiten-(Michaels-)kirche ausführte, zu den Freskoarbeiten der Betbergkapelle einen befähigten Schüler vorschlagen sollte und die Wahl auf unsern Greither fiel. Er kann — erst 1646 verstorben —, als er die Arbeit begann, kaum viel älter als Anfang der zwanziger Jahre gewesen sein. Ohne Zweifel bekundet seine Malweise Verwandtschaft mit der von Schwarz, wenn nicht dessen Schulung. Aber nicht nur Einflüsse von diesem, der nachweisbar in Italien weilte, sondern auch von den italienischen Vorbildern selbst werden wir in seiner Art erkennen.

1591 schmückte Greither nicht nur den Chor, sondern auch das Schiff der Betbergkapelle mit Fresken, wobei die angesehensten Familien Weilheims als Stifter einzelner Darstellungen wetteiferten. Die Wertschätzung, die seine Kunst fand, mag ihm Veranlassung dauernder Niederlassung in Weilheim, die noch im selben Jahre erfolgte, gewesen sein. Lohnende Beschäftigung stand ihm hier in sicherer Aussicht, in einer Stadt, die von einem Kranz von Klöstern, darunter den reichsten Bayerns, umgeben war: Polling, Andechs, Wessobrunn, Dießen, Habach, Benediktbeuern, Schlehdorf, Raittenpuech (Rottenbuch), Beuerberg liegen in der Nähe, und von allen diesen wurde er in Wirklichkeit, wie wir sehen werden, mit Aufträgen betraut.

Die 1906 wieder aufgedeckten Fresken ließen es in erster Linie als lohnend erscheinen, dem Schaffen des ganz verschollenen Künstlers näher zu treten. Aber erst die im Reichsarchiv aufgefundene Liste der für das Kloster Polling verfertigten Arbeiten (1621—1631)[1] und die Säkularisationsverzeichnisse[2] ermöglichten, eingehender seiner Kunst zu folgen. Was aber noch an Werken auffindbar ist, ist spärlich genug. Denn nicht erst der Säkularisation fielen sie zum Opfer, sondern dem wechselnden Modegeschmack. Darüber spricht sich schon der bei der Säkularisation mit der Sichtung und Sammlung der Kunstschätze der Klöster beauftragte damalige Galerieinspektor Georg Dillis in dem am 21. April 1803 aus Polling an die Generallandesdirektion gerichteten Schreiben aus. In diesem entschuldigt er seine verspätete Abreise nach dem Kloster Raittenpuech mit der Fülle der vorhandenen Kunstschätze aus dem Altertum und der in Bayern blühenden «höchsten Periode der Kunst» und fügt hinzu «die in den ältesten Zeiten und zu Anfang des 17. Jahrhunderts verfertigten Gemälde von Elias Greither, Joh. von Ach, Peter Candit wurden im früheren Jahrhundert abgewürdigt und ich habe sie hier in den entlegensten Winkeln getroffen».

Außer diesen Hauptquellen geben auch die Kammer- und Kirchenrechnungen der Stadt Weilheim, allerdings nur für

[1] Anlage 2.
[2] Anlage 3.

untergeordnete mehr handwerksmäßige Arbeiten wie Zolltafeln, Wappen, Fahnen usw. Aufschluß. Greithers Schaffen, der jedenfalls eine größere Werkstatt besaß, war eine vielseitige und ausgedehnte. Er malt in Fresko, Tafelbilder auf Holz und Leinwand, und übernimmt umfangreiche Fassungsarbeiten. Seine Tafelbilder signiert er mit Elias Greither Maler, oder meist E. G. M. auch E. G. P. und der Jahreszahl in arabischen Ziffern; die Signatur «Kreitter pinxit», wie sie einige Altarbilder tragen, ist eine Nachsignatur.

Das Künstlerlexikon von Nagler unterscheidet zwischen einem Maler Elias Greuter, einem Münchner Maler «der aber in Weilheim geboren sein soll» und erklärt fälschlich das «M» mit «Monachii» (ihm weist er die Auferstehung des Lazarus E. G. M. 1626 signiert und den bethlehemitischen Kindermord E: G: P: 1611 signiert, damals schon in der Schleißheimergalerie zu) und zwei Brüdern Alois und Elias Kreiter (Kreuter) aus Weilheim «die um 1620 in der Manier von Ch. Schwarz arbeiteten» und teilt dem Alois im allgemeinen Arbeiten in Polling, dem Elias solche in der Klosterkirche am Anger in München, sowie die «Taufe Christi» und den «Erzengel Michael» im Kloster Andechs zu. Lipowsky erwähnt den erstgenannten Elias Greuter nicht, seine Angaben über die beiden Brüder Alois und Elias Kreiter (Kreuter) stimmen mit denen Naglers überein. Die Benennung Alois und Elias sind offenbar Verwechslungen der beiden Elias. «Elias Greuter» von Nagler ist mit dem «Elias Kreiter» identisch; über die Zuweisung der Werke wird später die Rede sein.

Aus den in Anlage 1 aufgeführten Arbeiten seien diejenigen herausgegriffen, die, mit Bestimmtheit ihm angehörig, den Rahmen zu der Besprechung seiner Tätigkeit geben sollen: 1591 arbeitete Greither die Fresken in der Betbergkapelle aus, aus dem Jahre 1604 stammt das erste signierte Tafelbild eine «hl. Familie» im Museum von Weilheim; 1604—1608 beschäftigen ihn die Fassungsarbeiten der gewaltigen, von dem Weilheimer Bildhauer Joh. Degler geschaffenen, figurenreichen Holzbauten des Choraltars und der beiden Seitenaltäre, sowie der Kanzel in der S. Ulrichs- und Afrakirche in Augsburg. 1610 arbeitet er für das Kloster Andechs, 1611 für Benediktbeuern, zwischen

1614—1616 ist er an der Ausschmückung der kgl. Residenz in München beteiligt, 1616—1631 führt er für das Kloster Polling die in Anlage 2 enthaltenen ausgedehnten Fassungsarbeiten und zahlreichen Tafelbilder, 1627 Fresken in der Pfarrkirche von Weilheim (Chor) und 1642 Altarbilder in der Kirche von Oterding bei Weilheim aus.

## a. Fresken.

Die Fresken in der Kirche S. Salvator und S. Sebastian auf dem Betberg, dem jetzigen Friedhofe Weilheims (Tafel I, Abb. 1)[1].

Diese Kirche oder Kapelle — so benennt sie eine alte Inschrift aus der Erbauungszeit 1449 auf einer Holztafel, die in der Vorhalle angebracht ist — ist ein kunsthistorisch und künstlerisch hochinteressanter gotischer Bau. Zum Verständnis der Einteilung der Fresken soll eine kurze Beschreibung folgen. Die Hauptkapelle zeigt einen achteckigen Grundriß; ihr springt gegen Osten ein dreiseitiger Chor vor, an dessen Nordseite die im 17. Jahrhundert errichtete Sakristei angebaut ist; südwestlich der Kapelle schließt eine geschlossene Vorhalle an, teilweise überbaut von dem 1584 errichteten Turm. System: Wandpfeiler mit abgekanteten Ecken gehen in die spitzen Schildbögen über, Kragsteine tragen die Rippen des sehr einfachen Netzgewölbes achteckiges Tonnengewölbe mit Stichkappen), welches in der Mitte von der achtseitigen Mittelsäule getragen wird[2].

Die eigentliche Kapelle mit Chor stellt sich als eine verkleinerte Wiederholung der ehemaligen Stiftskirche von Ettal dar (Ausmaße: Halle der Kapelle: lichte Weite 9,50, Höhe 8,20; Chor: 5,90 lang, 4,10 breit, 6,10 hoch; Mittelsäule: sehr schlank [nur 36 cm stark], 4,55 hoch).

Die Fresken, schon einmal im Jahre 1794 und wahrscheinlich auch früher restauriert, waren 1867 der, wie so oft gutgemeinten, aber schlecht angebrachten Sucht nach «reinem Stil» zum Opfer gefallen und übertüncht und erst 1906 wieder

[1] Ihre Eigenart rechtfertigt deren fast vollständige Wiedergabe in Abbildungen.
[2] Kunstdenkmale des Königreichs Bayern.

hergestellt worden[1]. Leider wurden sie 1867 in barbarischer Weise verstümmelt. Unverwischbare entstellende Spuren sind davon zurückgeblieben, deren Austilgung ohne Vernichtung des ursprünglichen Charakters unmöglich erscheint. Wir müssen uns also mit dem, was geblieben ist, begnügen; es ist sicher der dauernden Erhaltung wert.

Den Inhalt der Fresken in der Kapelle selbst bildet die Lebens- und Leidensgeschichte Christi, der Chor enthält die Darstellung der Apostel.

## Fresken in der Kapelle.

### Die Fresken an den Wandflächen.

Einteilung: Von den acht Wandflächen der Kapelle sind nur drei Vollwände, die übrigen sind durch den Eingang zur Kapelle bezw. zum Chor und durch wirkliche oder blinde Fensteröffnungen — jedenfalls einmal erweitert — durchbrochen. Die prinzipielle Anordnung der Fresken an den Vollwänden ist die: in den Lünetten die szenische Darstellung, darunter in Bändern Inschrift und Wappen der Stifter, das Ganze umrahmt von mehrgliedriger Ornamentik, die bis zur Höhe der Fensterbrüstungen herabreicht, in den Stichkappen einander gegenüber zwei geflügelte Engel, unter diesen Rankenwerk.

Die Anordnung an den Fensterwänden ist folgende: über den Laibungen eine nackte Figur von Ornamentik umgeben, nach unten auf beiden Seiten anschließend Kartuschen mit Engelsköpfen und unter diesen Heiligengestalten. Umrahmung und Engeldarstellung in den Stichkappen ist gleich den Vollwänden.

---

[1] Die Wiederherstellung ist der Opferwilligkeit des verstorbenen Kunstmalers Anton Mangold zu danken. Die mit Sorgfalt und Geschick ausgeführte Restaurierung erfolgte unter Leitung des Konservators am Generalkonservatorium Karl Döttl in der Hauptsache durch den Kunstmaler Hans Vogt. Gleichzeitig wurden durch den derzeitigen Stadtpfarrer J. Schoeffel in dankenswerter Weise die stillosen neuen gotischen Altäre entfernt, und der Kapelle soweit als möglich die frühere Ausstattung wieder zurückgegeben, darunter ein prächtiges Triptychon auf dem Altar im Chor aufgestellt (näheres Kunstdenkmale des Königreichs Bayern) und verschiedene Epitaphien, unter diesen einige von E. Greither.

Die Flächen der blinden Fensteröffnungen tragen moderne Freskodarstellungen aus dem Jahre 1906.

Bei der Restaurierung wurde der Grundcharakter der Greitherschen Darstellung — al secco ausgeführt — in jeder Hinsicht, besonders auch hinsichtlich der Farbengebung, zu wahren gesucht. Nur das Rankenwerk gehört der Restaurierung von 1794, die Gewölberippen der des Jahres 1906 an. Die ursprüngliche Ornamentierung, die, im übrigen zu verwaschen, nicht mehr hergestellt werden konnte, ist in der Stichkappe zunächst links vom Eingang zur Kapelle noch ganz gut erkennbar; ihr allgemeiner Charakter ist am deutlichsten außerdem in den Kartuschen, den Gesamtumrahmungen und im Chor ersichtlich.

Die Szenen aus dem Leidenswege Christi folgen sich in der Kapelle nicht streng chronologisch; es sei deshalb bei der Besprechung die örtliche Reihenfolge eingehalten. Wir beginnen mit den Darstellungen an den Wandflächen und zwar, von rechts nach links gehend, mit der zunächst links vom Eingang zum Chor.

### Christus vor Herodes (?) (Tafel II, Abb. 2).

Die Abbildung ersetzt uns die nähere Beschreibung: Der reiche Bildinhalt ist mit kurzen Strichen gezeichnet, mit einer ganz einfachen Architektur, wenig Figuren und wenig Gegenständlichem, und dennoch kommt er in voller Klarheit zum Ausdruck: Die Pracht des Raums, die Herrschergewalt, das Heranfluten von Menschenmassen rechts und links vor den Stufen des Throns Halt machend; das psychologische Moment, stark betont in der edlen Ruhe von Christus im Gegensatz zu den drängenden, schreienden Anklägern und zum Volke. Verschiedene Gestalten, wie die des Hauptmanns zur Seite des Heilands, des Schreienden ihm gegenüber zeigen eine fast bedeutende Individualisierung.

Einzelgruppen und Gesamtkomposition der szenischen Darstellung sind nach dem Dreiecksprinzip aufgebaut. Durch eine rhythmisch auf- und niederwogende über die Köpfe weggeführte Wellenlinie lassen sich Figuren und Gruppen zu-

sammenfassen; geschickt schmiegen sie sich an die Segmente, der Thronabschluß in den Scheitel des Bogens.

Zeichnung und Modellierung ist nicht fehlerlos, namentlich sind die Größenverhältnisse häufig unrichtig zueinander abgewogen; aber ein rhythmischer Schwung in den Bewegungsformen, die scharfe Prägung der Physiognomien, die ausdrucksvolle Gebärde fallen als besondere Kennzeichen ins Auge. Eine Figur so hinzustellen wie sie steht, mit diesem Ausdruck in allem, wie beispielsweise die des Schreienden rechts, verrät Können und Kunst.

Um das Prinzip der Farbengebung Greithers kennen zu lernen, läßt es sich nicht umgehen, diese Darstellung darauf hin eingehender zu betrachten.

Von dem goldgelben, mit bläulich grünem Baldachin überspannten Throne führen mit mattgrünem Teppich belegte goldgelbe Stufen zu dem (grau-)weiß und rostrot gewürfelten Pflaster herab, das wieder mit einer grauweißroten Stufe zur eigentlichen dunkelweinroten Bodenfläche abfällt. In lichtblaues Untergewand und hellveroneserroten Mantel gekleidet (mit dieser Farbe kennzeichnet Greither in der Regel die Hauptfigur), bildet Herodes als hellster Farbenfleck auch farbig den Mittelpunkt der Darstellung. In der Gruppe zu seiner Linken ist der Trabant in bläulichgrauen, von einer hellroten Schärpe umschlungenen Panzer und in goldgelbe Strümpfe, der Schreiende in ein blaugrünes Gewand mit rötlichem Ueberwurf und goldgelben Aermeln und blaugrüne Strümpfe, der gelbbemützte Zwerg in bronzegrün, der Mann hinter diesen beiden in goldgelben Mantel mit rotem Ueberhang gekleidet. In der Gruppe zur Rechten trägt Christus ein violettgraues Gewand, der Hauptmann unter der lichtblaugrauen Halbrüstung ein rötliches Unterkleid, goldgelbe Strümpfe und Bronzehelm. Als Hauptfarben wiederholen sich rot, grün, gelb etwas gedämpfter in den übrigen Hintergrundsfiguren.

An die Darstellung schließt sich nach unten ein bräunlichrotes Band und die Stifterinschrift; an sie sind seitlich Kartuschen angehängt, die wie das Wappen der Stifterfamilie hauptsächlich in goldgelb, weinrot und grau gehalten sind. Die Hauptumrahmung trägt die Farben weinrot — orangegelb —

weinrot. Der Hintergrund der szenischen Darstellung und ihr bänderartiger Abschluß nach unten ist gelbgrau, weinrot, bezw. weinrotgrau, braunrot nuanciert. Diese Nuancierungen, die bei dem Hintergrund häufig auftreten, sind jedenfalls keine ursprünglichen und den öfteren Restaurierungen zuzuschreiben; bei Greither wird ein einheitlicher Lokalton gewählt gewesen sein. Am besten ist der Farbencharakter seiner Art im Figürlichen und Gegenständlichen der Szenen, vornehmlich aber in den Umrahmungen, den Kartuschen, der Ornamentik und in den Gesamtdarstellungen der Fensterwände erhalten.

Der Hintergrund in der Schildkappe ist lichtgrün für die Engel — der links in lichtblauem Gewand mit bräunlichroten Flügeln, der rechts in weinrotem Kleid mit weißgrauen Flügeln — und für das weinrote Rankenwerk.

Zusammenfassend ist also die, in allen übrigen Darstellungen der Kapelle ähnlich wiederkehrende, Farbengebung die: weinrot, dieses vorherrschend, und lichtgrün sind die Hauptfarben, zu denen fast noch gleichwertig goldgelb tritt; als Nebentöne vornehmlich blau, grau, braun. Die Hauptfarben sind häufig zu Zwei- und Dreiklängen vereinigt; immer aber sind es weinrot und lichtgrün die sich als Hauptklänge durchsetzen: in der Kapelle mit dem Vorklang von weinrot, im Chor mit dem von grün.

In unserer Darstellung läßt Greither, wie meist, das Licht von links oben einfallen. Kräftige Schlagschatten, starke Licht- und Schattengegensätze und Brechungen der Farbe durch das Licht, aber durchaus nicht immer gesetzmäßig bedingt, charakterisieren in den Fresken, noch mehr in den Tafelbildern seine Art. Um diese zu erkennen genügt ein vergleichender Blick auf die Abbildung. Wie er das Licht zur Modellierung der Form, zur Raumdifferenzierung und selbst als Stimmungselement ausnützt, ist von grundsätzlicher Bedeutung. Wir sehen die in dem gegebenen Rahmen der Gotik eingefügte Darstellung sich so nicht mehr in deren Sinne auf dem Kontur aufbauen, für die die Farbe nur Raumfüllung bedeutet, sondern ganz im Sinne der Renaissance.

In der Einleitung wurde die Behauptung aufgestellt, daß italienische Einflüsse auf Greither eingewirkt haben. Die Fres-

ken und auch die Tafelbilder scheinen es zu beweisen. Greither muß die Fresken D. Ghirlandajos in der Kapelle Sassetti, die das Leben des Franz von Assissi behandeln, und die in Maria Novella in Florenz gekannt haben. Schon die Art, wie er über den gegebenen gotischen Raum disponiert, spricht dafür; einzelne Darstellungen erweisen sich, wenn auch der Inhalt ein ganz anderer ist, direkt Ghirlandajos Vorbildern entnommen. Den augenscheinlichsten Beweis liefert die zur Besprechung stehende Freske Greithers. Sie geht ohne Zweifel auf Ghirlandajos «Feuerprobe des hl. Franz vor dem Sultan» (Taf. II, Abb. 2 a) in der Kapelle Sassetti zurück. Die ganze Raumanordnung, Thronaufbau und Figurengruppierung bekunden es. Dieser Zusammenhang läßt sich bis in Einzelheiten verfolgen: Die Figur des Sultan entspricht in Sitzanordnung usw. fast vollkommen der des Herodes; an Stelle des knieenden Mönches — zu dieser Stellung zwingt die Einfügung in das Segment des Bogens — läßt Greither aus denselben Gründen eine kleinere Figur, den Zwerg, treten, eine Gestalt, die bei Ghirlandajo ähnlich wiederkehrt, so beispielsweise im «Gastmahl des Herodes» (Freske in Santa Maria Novella, Florenz); an Stelle des Feuers hat Greither, raumfüllend, den kläffenden Hund gesetzt. Zieht man noch andere Fresken und Tafelbilder der beiden zum Vergleiche heran, so wird man in der Formengebung, der Haartracht der Frauen, der Gewandung von Männern und Frauen, in Haltung und Bewegungsmotiven (besonders charakteristisch das Aufraffen der Kleider) viele verwandte Züge finden. Die «Berufung der Jünger», sixtinische Kapelle, Rom, die «thronende Madonna» in Florenz, Uffizien bzw. Akademie, geben nach verschiedenen Richtungen Belege dafür; den Engeln Greithers mit ihrem lockigen Haar und den flatternden Gewändern glaubt man bei Ghirlandajo schon öfter begegnet zu sein. Auch die Farbengebung weist auf Beziehungen hin: weinrot wendet dieser in den Fresken in Maria Novella ebenso mit Vorliebe an, wie Greither in der Betbergkirche; bei den Tafelbildern fällt das noch mehr ins Auge; die Farben karminzinnober, grün und gelb bevorzugen beide, ebenso ausgesprochene Licht- und Schattengegensätze, das Aufsetzen der Lichter mit scharfer Umgrenzung und starker Beeinflussung

des Farbtons, die beispielsweise das rot häufig in goldgelb wandelt, sind beiden gemeinsam. Dies gilt aber auch für Ch. Schwarz (Beispiele: Ghirlandajos «Madonna in der Gloria», aus Maria Novella, Florenz. Christoph Schwarz Madonna; beide München, Pinakothek Nr. 1101 bzw. Nr. 1380, Photographien Hanfstaengl, München; Greithers Kreuzabnahme, Klosterkirche Beuerberg Taf. XXII, Abb. 30).

Die nächste Wandfläche (Taf. IV, Abb. 3) ist durch ein Fenster durchbrochen. Sie enthält keine szenische Darstellung, sondern in der schon besprochenen Einteilung: oben auf lichtgrünem Grund die ganz antik empfundene formschöne nackte Gestalt des Neptun, auf einem gelben Delphin reitend, von gleichfarbiger Ornamentik umgeben, darunter beiderseits auf nuanciertem Grund weinrote und goldgelbe Kartuschen über weinroten und bläulichroten Halbkugeln, auf denen aus goldgelben Vasen gleichfarbige Flammenblüten emporsprießen, dann folgend die Figuren weiblicher Heiliger (modern). Die Umrahmung ist hier braungelb-weinrot-braungelb; die beiden Engel, der linke in lichtgrünem Unter- und weinrotem Obergewand mit gelbweißen Flügeln, der rechte in tiefveronesem Unter- und hellblauem Obergewand mit weißgrauen Flügeln, stehen auf lichtweinrotem Grunde. Wir sehen also auch hier den Zweiklang von rot und grün mit Vorklang von rot und daneben als Hauptfarbe gelb angewendet. Fast noch mehr als in der szenischen Darstellung der Vollwand offenbart sich in diesen Fensterfeldern, den nackten Gestalten, der Ornamentik usw. der ausgesprochene Renaissancecharakter.

Durch diese eingehende Schilderung einer Voll- und einer Fensterwand haben wir die auch für die übrigen Wände im großen und ganzen gleich behandelte Raumdisposition und Farbengebung genügend kennen gelernt. Es sei des Weiteren nur mehr auf das Wesentliche der einzelnen Darstellungen hingewiesen.

Es folgen der Reihe nach: «Christus vor dem hohen Priester» (Taf. III, Abb. 4), dann eine leere Wand, nur in der Stichkappe die bekannte Engeldarstellung, hier aber, wie schon erwähnt, mit der sehr feinen ursprünglichen Flächenfüllung und schuppenförmigen Umrahmung (diese kehrt ähnlich in den Umrahmungen einzelner seiner Tafelbilder wieder, so

in der «Allegorie des Glaubens»), über der Eingangstüre das «Abendmahl» (Taf. III, Abb. 5), des weiteren zwei Fensterwände: die erste mit den Figuren der Apostel «Petrus» und «Paulus» (Taf. V, Abb. 6), die zweite mit denen der «Madonna mit dem Jesuskind» und von «Christus» (Taf. VI, Abb. 7), zum Schlusse im Triumphbogen über dem Zutritt zum Chor «Das Weltgericht».

In der Darstellung «Christus vor Pilatus» fallen besonders ins Auge: der ausgesprochene Rhythmus in einzelnen Figuren, (besonders in der des den Rücken kehrenden Hauptmanns), einzelne Charakterköpfe, die teilweise sehr gelungene Tierdarstellung, und die hier noch mehr als sonst hervortretende Ausnützung des Lichts für die Reliefwirkung, für die Raumdifferenzierung (Zelt) und als Stimmungselement (Gegensatz von Vorder- und Hintergrund). Diesen Vorzügen stehen wieder auffallende Mängel in Zeichnung, Größenverhältnissen und Perspektive gegenüber, die wir doch nur zum Teil den Renovierungsarbeiten aufbürden dürfen. Das «Abendmahl» ist von allen Darstellungen, da es stark verdorben war, am meisten restauriert, eine Figur mußte, wie ersichtlich, neu eingeführt werden; dennoch lassen sich als ursprünglich die Anschaulichkeit der Erzählung trotz der schlichten Darstellungsmittel, die große Raumweite und -tiefe, die geschickte Gruppierung nicht übersehen. Die Fensterwände ließen sich am leichtesten in ihren früheren Zustand zurückversetzen; hier und im Weltgericht sind Zeichnung, Modellierung und Farbengebung am besten erhalten, und im Vergleich mit den übrigen Darstellungen, beispielsweise mit den ganz prächtigen Gestalten von Paulus und Petrus, können wir sehen, wie sehr doch oft die früheren Restaurierungen an Greither gesündigt haben; die Abbildungen geben mehr als lange Erörterungen.

### Die Fresken an den Gewölbezwickeln.

Durch ein Horizontalband der Aussparung des Mauerhintergrundes, die als Umrahmung der einzelnen farbigen Darstellungen dient, teilen sich die Felder in zwei Teile: Das obere Fünfeck füllt die szenische Darstellung, das untere Dreieck unter der Stifterinschrift dessen Wappen, von dem üblichen hellgrünen Rankenwerk auf weinrotem Grund umgeben.

Wir folgen bei Betrachtung dieser Fresken derselben Reihenfolge wie bei der der Wandflächen. An die Darstellung «Christus vor Herodes» schließen nach links an: «Christus vor Pilatus», «Christus vor dem Hohenpriester» (Taf. VII, Abb. 8, 9), «Die Gefangennahme Christi», «Die Fußwaschung» (Taf. VIII, Abb. 10, 11), «Einzug in Jerusalem», «Pilatus wäscht seine Hände in Unschuld» (Taf. IX, Abb. 12, 13), «Die Dornenkrönung», «Die Geißelung» (Taf. X, Abb. 14, 15).

Die Abbildungen überheben uns auch hier einer näheren Beschreibung. In ihnen, wo der beschränktere Raum noch zu schärferem Zusammenfassen des Inhalts zwingt, kommt Greithers Geschick als Erzähler in der Raumbehandlung und der psychologischen Charakterisierung, wobei die Physiognomik trotz der fast miniaturartigen Form nichts an Schärfe einbüßt, noch vermehrt zur Geltung. Nur auf einige Einzelheiten sei hingewiesen: auf die Geschlossenheit des Figurenaufbaus und die in Bezug auf Modellierung und Haltung mit besonderer Sorgfalt behandelte Christusfigur in der «Dornenkrönung» und «Geißelung», wieder stark an italienische Vorbilder erinnernd (beispielsweise an Tizians Dornenkrönung im Louvre, auch hinsichtlich der Architektur). In der «Fußwaschung» ist es die Raumfreiheit, im «Einzug in Jerusalem» die Reichhaltigkeit der Erzählung, die mit Liebe geschilderte heimatliche Stadt und Landschaft, aus der uns doch die hoch aufragende Palme wieder an den historischen Schauplatz zurückführt, die ins Auge fällt. In «Pilatus wäscht seine Hände in Unschuld» fesselt das mit besonderer Anschaulichkeit zum Ausdruck kommende psychologische Moment, stark betont: durch die Gegensätzlichkeit der beiden Gruppen, der von Pilatus mit den beiden Dienern und der von Christus mit den ihn abführenden Schergen, durch das Halbdunkel des Innenraums gegenüber der lichten, vom blaugrauen Himmel überwölbten weiten Landschaft, sowie durch die feine Einzelcharakterisierung wie beispielsweise des sich zurückwendenden Christus. An den Zusammenhang mit Chr. Schwarz werden wir wieder erinnert durch den gleichen Christustyp (Greither: «Dornenkrönung», «Geißelung»; Schwarz: «Christus am Kreuz» Gemäldegalerie Schleißheim, Nr. 205) und den treff-

lich hingestellten Hund (Greither: «Christus vor Pilatus»; Schwarz: in der von H. Weiner 1611 gestochenen «Kreuzigung»).

Aus der Reihe dieser Darstellungen ergeben sich wieder einige Gesichtspunkte allgemeiner Natur: Greither verfährt beim kompositionellen Aufbau nicht einseitig; bevorzugt er auch hierbei die Dreiecks- bezw. Pyramidenform, so finden wir ebenso die ringförmige, elliptische Anordnung und verschiedene Kombinationen. Verlegt er die szenische Darstellung in einen Innenraum, so sucht er regelmäßig den Raum nach rückwärts zu weiten, indem er ihn durch Torbögen, Fensteröffnungen etc. durchbricht; farbig gestaltet er die Darstellungen abwechslungsreich hauptsächlich dadurch, daß er die Hintergründe und Umrahmung der folgenden Wände besonders in den Schildkappen, aber immer mit Beibehalt des erwähnten Grundprinzips, variiert.

### Die Fresken am Mittelpfeiler.

Die Einteilung der Flächen entspricht der eben besprochenen; in den Darstellungen der oberen (hier Vierecks-)Felder wird der Leidensweg Christi zu Ende erzählt; das untere Dreieck füllt das übliche Rankenwerk. Es folgen der Reihe nach: «Christus unterm Kreuz», «Christus wird ans Kreuz geschlagen»,[1] «Es ist vollbracht» (Taf. XI, Abb. 16, 17, 18), «Die Kreuzabnahme», «Die Grablegung» (Taf. XII, Abb. 19, 20), «Christus in der Vorhölle», «Die Auferstehung», «Die Himmelfahrt» (Taf. XIII, Abb. 21, 22, 23).

Diese Fresken haben am meisten durch die früheren Restaurierungsarbeiten gelitten, Greithers Stil ist aber unverkennbar, auch einzelne Typen (Maria, Johannes, Petrus usw.) kehren wieder. Dagegen ist Zeichnung und Modellierung bei Christus, dessen Typ auch häufig verstümmelt ist, eine schlechtere, herbere und trockenere; möglicherweise trägt einen Teil der Schuld hieran doch schon bei der Entstehung eine schwächere mithelfende Hand.

---

[1] Dieses Bild trägt nach der Inschrift die Signatur: E G (Elias Greither); die Jahreszahl 1591 findet sich zweimal in der Kapelle, einmal im Chor.

Von den Darstellungen macht «Es ist vollbracht» den bedeutendsten Eindruck; sie führt in ihrem Aufbau in strengen Senkrechten von Kreuz, Johannes und Maria und der weiten Hintergrundslandschaft, fast ins Erhabene. In der «Kreuzabnahme» ist es die Kompositionsweise, in der «Grablegung» die Behandlung von Licht und Schatten in deren Gegensätzlichkeit und in der stimmungsvollen und geschickten Durchbrechung der Felsenkulisse durch das von außen einfallende Tageslicht, in der «Auferstehung» das Emporschweben von Christus, in der «Himmelfahrt» die Raumtiefe und einzelne Typen, was uns als bemerkenswert ins Auge fällt. Die Szene «Christus in der Vorhölle» erinnert in Komposition und im Figürlichen wieder stark an eine Handzeichnung aus der Schule von Chr. Schwarz im Münchener Kupferstichkabinett. Die schon öfter erwähnten Fehler Greithers: ungleiche Größenverhältnisse, stark überhöhende Anordnung, mangelnde Perspektive etc. treffen wir auch in diesem Zyklus wieder.

Das «Weltgericht» (Taf. XIV, Abb. 24) im Triumphbogen über dem Eingang zum Chor bildet in sinnvoller Weise den Abschluß der Leidensgeschichte Christi: In Bildmitte auf Wolken thronend, die Weltkugel zu Füßen, der Weltenrichter, ihm zur Seite Maria und Josef fürbittend, zwei Engel mit der Siegespalme und dem Schwert, tiefer stehend links die Seligen, rechts die Verdammten. In Auffassung und in der Formengebung, namentlich in der vorwiegenden Nacktheit des Figürlichen, spricht sich der Renaissancecharakter der Darstellungen nochmals besonders vernehmlich aus. Durch die angewandte Farbengebung im Weltgerichte wird mit Geschick von der der Kapelle in die des Chors übergeführt. Dadurch daß Greither den Hintergrund in der Hauptsache lichtgrün, nur rechts weinrot gestaltet, Christus, vom hellgelben Nimbus umstrahlt, in lichtes Veroneserrot, die anderen Gestalten hauptsächlich in Weinrot — auch die Inkarnatsfarbe hat regelmäßig einen Unterton von weinrot — und gelb kleidet, faßt er die Grundelemente der Farbenstimmung der Kapelle nochmals zusammen und bereitet zugleich auch die des Chors vor.

Die Fresken im Chor (Taf. XV, Abb. 25 u. XIV, Abb. 25a).

Die schon erwähnte, von der Kapelle verschiedene, Architektonik bedingt auch eine andere aber doch verwandte Einteilung der Fresken. Das Gewölbe trägt die Darstellung der zwölf Apostel in 10 Feldern, in den beiden letzten, zunächst dem Eingang, gepaart, oben und unten von dem bekannten Rankenwerk, (aber nun grau auf lichtgrün), umschlossen ferner das bayrische Wappen (in je 2 Feldern weißblaue Rauten bezw. goldgelbe Löwen) und das lothringische (3 weiße Adler auf rosarotem Grunde zwischen zwei bräunlich gelben Feldern). Blumen- und Blattornamentik (grün, rot, gelb), sehr schön stilisiert, schmückt die Flächen über den Fensterleibungen, geflügelte Engelsköpfe (goldgelb auf grau bezw. weinrot) die Lünetten der Vollwände. Die Farben sind hier noch besonders warm und lebhaft.

In den Aposteldarstellungen erscheint vor allem die Mannigfaltigkeit in Haltung und Gebärde, sowie die ausdrucksvolle Individualisierung beachtenswert. Auch hier spielt vielleicht als Vorbild eine Handzeichnung der zwölf Apostel und von Christus aus der Schwarz-Schule (Sammlung Halm des Münchener Kupferstichkabinetts) mit herein. Die Farbengebung ist eine sehr zarte und diskrete. Die Apostel sind auf lichtgrünen Wiesengrund und lichtblauen Himmelshintergrund gestellt; eine teilweise Nuancierung desselben mit rosa und grau stammt auch hier voraussichtlich von den verschiedenen Renovierungen her. In den Gewändern der Apostel, deren Köpfe ein lichtgelber Nimbus umrahmt, wechseln, meist zu Zweiklängen vereinigt, die Farben rot (meist weinrot), dies dominierend, lichtblau, grün, orangegelb. Nicht unerwähnt soll eine fast verblaßte alte gotische Freskodarstellung — augenscheinlich ein Martyrium eines Heiligen — an der Lünette zunächst der Sakristei im Chor bleiben. Jedenfalls war früher die ganze Kapelle ihrem Stil entsprechend mit diesen gotischen Fresken geschmückt; Spuren hiervon waren bei der Restaurierung stellenweise noch erkennbar. Hiermit ist die Betrachtung der Fresken der Betbergkapelle vollendet.

Als Charakteristiken von Greithers Kunst ergeben sich hieraus: Erzählendes Talent, mit dem sich eine poesievolle Auffassung verbindet, Geschick im kompositionellen Aufbau, Rhythmus in Zeichnung und Modellierung trotz vielfacher Fehler und Unbeholfenheit, Raumgefühl ungeachtet der mangelhaften Perspektive, Begabung für landschaftliche Darstellung und Verständnis für das Stimmungselement in ihr, eine ausgesprochene Fähigkeit der Individualisierung, Sinn für Licht und Farbe.

Das Gebiet der Freskomalerei soll vorgreifend gleich hier zu Ende besprochen werden. Von den übrigen Fresken Greithers, der sich allem Anscheine nach nun mehr der Tafelmalerei zuwandte, ist nur noch wenig erhalten.

Seiner frühen Zeit gehörten wahrscheinlich auch die Deckenfresken in der Kirche S. Hippolyt (S. Pölten) der alten Vorstadt Weilheims an. Diese Kirche hatte bis 1782 kein Gewölbe wie jetzt, sondern eine flache getäfelte Decke, deren Felder eine Menge ausgemalter Wappen mit Stifternamen und andere Malereien zeigten, vielleicht in der Art wie wir sie noch von Chr. Schwarz besitzen (Handzeichnungen, Halm'sche Sammlung im Münchener Kupferstichkabinett). Auch die Wände trugen Freskomalereien, darunter die Darstellung, wie Elias im feurigen Wagen gen Himmel fährt; einer Freske war die Jahreszahl 1596 beigefügt. Ein urkundlicher Beweis für die Urheberschaft Greithers läßt sich nicht erbringen, auch nicht für die der Fresken in der Kirche von Töllern, der Kirche des früheren Leprosenhauses, zunächst Weilheim. Von diesen, die bei der Restaurierung der Kirche 1862 übertüncht wurden, ist wenigstens der Inhalt genauer überliefert: Im Chor war «Johannes Ev. im siedenden Oelkessel» und «die Taufe Christi im Jordan», dargestellt, im Schiffe: «Johannes dem Ev. erscheint der Tempel des himmlischen Jerusalems», «Johannes der Täufer predigt in der Wüste» und «Elisabeth von Thüringen wäscht den Leprosen die Füße». Unter der schwachen Tünche sind Spuren der Fresken noch gut sichtbar, eine Aufdeckung wäre möglicherweise sehr lohnend. Freskenreste sind ferner noch vorhanden im Kloster Andechs in der alten unteren Reliquienkammer (neue Wachskammer), einem kleinen gotischen Raum mit einfachem Sterngewölbe. In dessen Feldern sind vier geflügelte Engelgestalten

wie wir sie aus der Betbergkapelle kennen, nur in Zeichnung und Form schon freier entwickelt, und einige Engelsköpfe mit derselben Farbengebung wie dort angebracht. Das Entstehungsjahr 1610 ist durch Bloslegung einer unteren Mörtelschicht über dem früheren, nun vermauerten, Eingang zu dem Raume sichtbar geworden. Ob die dabei noch weiter zutage getretenen Reste reicher Blumenornamentik ebenfalls von Greither stammen, läßt sich vorläufig nicht feststellen.

In den Jahren 1614—1616 wurde die schöne Einfahrtshalle zur Kaisertreppe, «zu den vier Schäften» genannt, an der Nordseite des Kaiserhofs der K. Residenz in München erbaut. Der Entwurf zur malerischen Ausschmückung dieser in 9 Felder geteilten überwölbten Halle, im mittleren eine perspektivische Architektur, in den übrigen Malereien im Stile der Grottesken, ornamental behandelt (Technik im allgemeinen Tempera, nur wenig, namentlich im mittleren Architekturstück, mit Fresko, mit leichten Tönen untermalt) stammt wahrscheinlich von Peter Candit[1] (Abbildung: Kunstdenkmale des Königreichs Bayern, Taf. 179). Die Architekturmalerei rührt von Elias Greither her, der dafür 150 fl. bezahlt bekam: eine von vier Karyatiden getragene Marmorhalle mit Säulenbögen, nach oben mit einer Brüstung abschließend, darüber der blaue mit rötlichem Gewölk durchsetzte Himmel, der auch durch die offenen Bögen hereinblickt. Obwohl später übermalt, lassen doch die Hauptfarben weinrot, goldgelb, rotbraun und lichtgrau an Greithers Farbengebung in den Fresken der Betbergkapelle denken.

Die letzten bekannten Fresken Greithers, bei denen zwar auch sein Sohn Johannes mitbeteiligt war, ihm aber der Hauptanteil zufällt, sind die in den Zwickeln der Kuppel des Chors der Pfarrkirche in Weilheim, wie eine frühere Inschrift besagte, 1627 entstanden: In der Mitte der Rückseite Maria als Himmelskönigin, von den 7 Erzengeln umgeben[2]. Wir finden in den

---

[1] Dr. E. Bassermann-Jordan «Die dekorative Malerei der Renaissance am bayrischen Hofe», München, Bruckmann 1900; C. Haeutle «Geschichte der Residenz München», Leipzig, Seemann 1883.

[2] In den Ecken waren früher noch die vier Propheten angebracht und unter den einzelnen Figuren die Inschriften: Maria, Mediatrix, Auxiliatrix, Reparatrix, Illuminatrix, Advocatrix (M—a—r—i—a)»; S. Michael

Darstellungen die uns aus den früheren Fresken bekannten Gestalten der Maria und die Engel wiederholt, nur in verbesserter Zeichnung und Modellierung, freier und schwungvoller bewegt. Die Farbengebung der meist auf goldgelben Grund und in die Hauptlokalfarben gelbrot, karminzinnober, blau und gelb (Nebentöne nuanciertes grau und braun) gekleideten Figuren hat durch den Weihrauch gelitten, doch setzt sich jetzt noch eine kraftvollere und leuchtendere Tönung mit pastoserem Auftrag durch, als die Betbergfresken zeigen. (Taf. XVI, Abb. 25 b, c).

### b. Tafelbilder.

Die Zahl der Tafelbilder Greithers, die derzeit aufzufinden waren, ist eine geringe. Stünden auch nur die für das Kloster Polling ausgeführten Bilder — es sind mehr denn 15 — oder wenigstens die gelegentlich der Säkularisation zur Einlieferung gelangten (Anlage 3) zur Verfügung, so gelänge es vielleicht, die Entwicklung seiner Kunst systematisch darzulegen. So müssen wir uns darauf beschränken, an der Hand von nur wenigen Beispielen, die oft eine große Spanne von Jahren auseinanderliegen, ein ungefähres Bild derselben aufzubauen. Diese Feststellung wird noch dadurch erschwert, daß Greither offenbar eine größere Werkstatt besaß, in der auch die Söhne, wenigstens ehe sie einen eigenen Hausstand gründeten, Johannes auch später noch, mitarbeiteten. Dafür spricht auch der Umstand, daß, wo immer von Arbeiten der Greither die Rede ist, in den Rechnungsbüchern, Uebersichten usw. aus ihrer Zeit, nur der Name «Elias Greither» ohne nähere Bezeichnung genannt wird. Nur die «Vindeliciae sacrae» berichten speziell von den Arbeiten des Johann Greither. Jedenfalls geht daraus hervor, daß Elias der Aeltere die führende Rolle in der Künstlerfamilie inne hatte.

---

«Wer ist Gott», S. Jehudiel «Bekenntnis und Lob Gottes»; S. Barachiel «Der Segen Gottes»; S. Salathiel «Das Gebet Gottes»; S. Gabriel «Die Stärke Gottes». Darunter stand: MDCXXVII DEO · TER OPT · (ima) MAX · (ima) MAGNA T. COELORVM Reginae Patronae B · V · M · (1627 der dreimal Besten, Größten, der großen Mutter, der dreimal (wunderbarlich) erhabenen Himmelskönigin, der Patronin, der allerseligsten Jungfrau Maria.)

Bezüglich der Mitarbeit der Söhne wird die Besprechung der Arbeiten Aufschluß geben.

Es sei nun in die Besprechung der Tafelbilder, zu der fast ausschließlich signierte Bilder herangezogen wurden, eingetreten.

Am Schlusse der Besprechung der Fresken der Betbergkapelle wurde schon eine Charakteristik der Kunst Greithers gegeben. Sie behält auch für die Tafelbilder im großen ganzen ihre Giltigkeit. Eine Fortentwicklung bekundet sich vornehmlich: in der Erweiterung des Darstellungsgebiets, in das neben den sehr häufigen Einzelfiguren von Heiligen die Legende des alten und neuen Testaments, mit Vorliebe die Martyrien und allegorische Darstellungen einbezogen werden, in der Vervollkommnung von Zeichnung und Modellierung namentlich des Nackten, wobei die Ausbildung der Hände ein für Greither charakteristisches Merkmal wird, in der immer freier und mannigfacher sich gestaltenden Kompositionsweise, sowie in der noch schärferen Prägung der Individualisierung und Vertiefung der Charakterisierung.

Die Fehler der nicht richtig zueinander abgewogenen Größenverhältnisse und der nicht gesetzmäßigen Perspektive, die in den Fresken sich oft störend fühlbar machten, finden eine langsamer fortschreitende Verbesserung; und sonderlich die Farbengebung erfüllt die Erwartung nicht, die die Arbeiten der Betbergkirche erhoffen ließen.

Die Vorliebe für rot, grün, gelb als Hauptlokalfarben, daneben blau, grau und braun bleibt; an die Stelle des weinrot tritt aber meist ein kräftiges karminzinnober, des lichtgrün ein tieferes moosgrün, des goldgelb häufig zitronengelb. Durch entsprechende Zusammenstellung dieser in der Regel zu Zwei- und Dreiklängen vereinigten Farben wird zwar eine Disharmonie vermieden, sie erscheint aber dadurch, daß die Absicht der Farbengebung nicht dahinzielt, eine einheitliche Farbenstimmung zu treffen, sondern eine gewisse Realität in den Lokalfarben zu erreichen, ferner durch die seltene Anwendung der Zwischenstufen, in ihrer Wirkung oft zu bunt, im einzelnen zu grell. In einigen seiner späteren Tafelbilder strebt Greither eine mehr einheitliche Farbenwirkung an, und es erscheint dies trotz der wenigen Bei-

spiele für seine spätere Zeit prinzipiell. Diese Farbenwirkung sucht er durch Dämpfung der Lokaltöne, durch Einschieben farbiger Zwischenstufen, hauptsächlich aber dadurch zu erreichen, daß er, Tintoretto und Ch. Schwarz nachahmend, dem Hintergrund eine gleichmässig graue Tönung gibt. Was aber bei Tintoretto die Durchdringung des ganzen farbigen Inhalts mit dieser reizvollen silbernen Tönung bedeutet — teilweise auch bei Ch. Schwarz erreicht —, bleibt bei Greither lediglich Fleckwirkung.

Das bei den Fresken über das Aufsetzen der Lichter, über die Licht- und Schattenbehandlung Gesagte gilt auch hier. Der Farbenauftrag, der bei den Fresken, schon durch die Technik bedingt, ein dünnerer war, wird in den Tafelbildern pastoser, ist aber oft trocken und stumpf.

Trotz all dem bekäme man von den Tafelbildern sicherlich einen günstigeren farbigen Eindruck, wenn nicht die in den Depots sowohl als auch in einzelnen Kirchen befindlichen vollkommen ausgehungert, teilweise schlecht übermalt und übel gefirnißt wären.

Das früheste signierte und datierte Tafelbild von E. Greither ist eine

«hl. Familie»
(Städt. Mus. Weilheim, 1,21×0,50, L. auf Holz
sig. Elias Greither Maler, Taf. XVII, Abb. 26).
1604

Die Bedeutung, die dem Bilde als dem ersten bekannten Tafelbild unsers Künstlers zukommt, rechtfertigt trotz des kläglichen ganz verwaschenen Zustands, in dem es sich befindet, seine kurze Besprechung. Ein Blick auf die Abbildung genügt, um uns zu sagen, daß auch hier italienische Vorbilder maßgebend waren; man möchte fast an eine Kopie denken. Im Vordergrund einer Landschaft auf braun gehaltenem Boden die szenische Darstellung, links rostbraun belaubte Bäume, rechts ein grüner Hügel als Seitenkulissen sich einschiebend, im Hintergrund hellgraue Berge (ursprünglich wohl blaugrau), darüber der blaue Himmel; die Figurengruppen unter sich kreuzenden Diagonalen gesammelt mit dem Jesuskinde als verbin-

denden Mittelpunkt. Der kompositionelle Aufbau ist von grundsätzlicher Bedeutung für die Art Greithers. Ebenso liegen in Zeichnung und Formengebung, vornehmlich in deren Details (Formen des Christuskindes, die der Madonna mit dem Kinde in den Betbergfresken weiterbildend, — Hände der Engel und von Maria (krallenartig) usw.), in der Gewandbehandlung Charakteristika. Auch die Farbenskala ist prinzipiell: karminzinnober, gold- und zitronengelb, grün als Hauptlokalfarben, blau, grau, braun als Nebentöne.

Ein Zeitraum von sieben Jahren trennt uns von dem nächsten Bilde, dem

«bethlehemitischen Kindermord»

(Schleißh. Gal. Depot 1,53×2,16 L. sig. E: G: P: 1611, aus dem Kloster Benediktbeuern Taf. XIX, Abb. 27).

Schon die Wahl des Stoffes, eines allezeit so beliebten Themas mit dem Uebergang von der epischen zur dramatischen Erzählungsweise, offenbart einen Fortschritt. Wirkt auch der kompositionelle Aufbau mit den bekannten Seitenkulissen, dem zu viel Raum beanspruchenden Throne und der mit Tordurchgang und waldigem Hügelland abschließenden Häuserflucht zu bühnenmäßig, und vornehmlich auch im Vordergrund mit dem etwas unmotivierten Rasen und Gebüsch und der gestellten Figurengruppierung zu künstlich, so bietet er doch eine Fülle von Neuem zur Beobachtung. Die Figurengruppen, in zwei Parallelanordnungen, wieder unter sich kreuzenden Diagonalen, gesammelt, verschlingen sich ineinander mit reichen mannigfachen Stellungen und Bewegungsformen, lebhaften Gebärden, in denen die Hände eine bedeutende Rolle spielen. Das vorne mit zu absichtlicher Pose in Szene gesetzte Morden setzt sich am Eingang der Straße und in dieser selbst in anschaulichem Massengewirr fort, im tiefen Bildhintergrund sich allmählich wieder verlierend. Die Raumleere vor dem befehlenden Herodes hat ihre psychologische Begründung in der Scheu der Flüchtenden vor dem Schrecklichen, und trägt, wie der Gegensatz der Ruhe seiner Gefolgschaft zu der Erregung der Menge der Henker und Verfolgten, mit zur Vertiefung der Idee bei, aber die Grup-

pen scheinen doch auseinandergerissen; der eingeschobene Hund, die Leichen füllen die Linke nicht. Die Wahl des Augenpunkts gestattet dem Beschauer nicht die Szene mit einem Blick zu umfassen; die unrichtige Perspektive, die auch nicht mit dem Verschwimmen der Konturen mit Zunahme der Entfernung rechnet, die nicht abgewogenen Größenverhältnisse, und ferner die Einförmigkeit der Typen, besonders der Frauen, empfinden wir als die hauptsächlichsten Mängel. Hinsichtlich der Farbengebung, nach dem erörterten Prinzip angewendet, soll nur erwähnt werden, daß gerade in diesem Bilde der in der Einleitung besprochene Fehler der zu starken Betonung einzelner Lokalfarben auffällig zu Tage tritt; die unbedeutende Nebenfigur des neben dem Thron Sitzenden, in grelles Zitronengelb gekleidet, beansprucht viel zu aufdringlich die Aufmerksamkeit des Beschauers und lenkt denselben vom Hauptthema ab.

Werden wir in dem Bilde schon durch die Kompositionsweise, die Auffassung, die, von der Art der Lokalkunst abweichend, das Geschehnis der Tötung nicht in krasser Realität, sondern mehr das Wollen als das Vollbringen darstellt, ferner durch Details in Architektur, Ausschmückung etc. an den Einfluß der früheren, noch nicht manieriert gewordenen italienischen Kunst erinnert, so scheint auch hier wieder speziell das Vorbild D. Ghirlandajos auf die Darstellung mit eingewirkt zu haben. Dessen «bethlehemitischer Kindermord» in S. Maria Novella, Florenz (Ph. Alinari Nr. 4006 Taf. XVIII, Abb. 27 a) ist zwar namentlich auch im architektonischen Aufbau ganz anders komponiert und übertrifft den Greithers in jeder Beziehung, vornehmlich in der dramatischen Kraft, weit, dennoch wird man zu Vergleichen angeregt. In den Details kann man viel Verwandtes finden, in der Gewandung, in Bewegungsmotiven; Typen und einzelne Figuren, wie die in der Flucht den Kopf zurückwendende Frauengestalt (bei Greither in der Mitte, bei Ghirlandajo rechts im Vordergrunde) oder die mit Kind auf dem Arm (bei beiden ungefähr in der Mitte des Hintergrundes) scheinen direkt übernommen. Auf Aehnlichkeiten in der Farbengebung wurde schon hingewiesen; für diese Arbeit kommt noch speziell die beiden gemeinsame Vorliebe für ornamentierte Gewänder in Betracht.

Das nächste datierte Bild stammt aus dem Jahre 1623:

«Die Taufe des h. Augustin durch den h. Ambrosius» (Schleißheimer Gal., Depot 3,30 × 1,95 L., sig. E. G. M. 1623, Taf. XX, Abb. 28).

Das Bild ist offenbar identisch mit dem bei der Säkularisation aus dem Kloster Polling unter dem Titel «der h. Augustin vom h. Chrisostomus getauft, von Elias Greither 1623» eingelieferten und schmückte früher voraussichtlich den zweiten Altar, der den h. h. Augustin, Gregorius und Ambrosius geweiht war[1]. Für dieses Bild kann als Vorstufe das mit einer verringerten Zahl von Figuren und vereinfachtem Hintergrund (Altar) im Depot der K. Galerie in Augsburg gelten: «der h. Augustin wird vom h. Ambrosius getauft» (1,85 × 1,30, Holz), welches von Kloster Raittenpuech (nicht Raitenhaslach, wie es im Inventar heißt) gleichzeitig an den Staat kam. Es ist jedenfalls ein Bild aus einer früheren Periode Greithers. Beide Arbeiten nun stehen wieder im unverkennbaren Zusammenhang mit der «Taufe des Rupertus» aus dem Werke «Bavaria santa et pia», das von dem aus Venedig berufenen Stecher Rafael Sadeler, gemeinsam mit seinem gleichnamigen Sohne, im Auftrag des Kurfürsten Maximilian nach dem Entwurfe des Münchener Malers Matthias Kager ausgeführt wurde und 1614[2] vollendet war. (Handzeichnung hierzu in der Sammlung Halm, München, Kupferstichkabinett.)

Gestatten die großen Zeitintervallen der Entstehung der zu besprechenden Bilder auch kein schrittweises Verfolgen der Entwicklung, so hat dies andererseits wieder den Vorteil, daß diese um so prägnanter in die Erscheinung tritt. Dies kommt vor allem in der Taufe des h. Augustin zum Ausdruck: in der Gesamtauffassung, der größeren Geschlossenheit des szenischen und architektonischen Aufbaus, der innerlicheren Konzentration, in bedeutend verbesserter Zeichnung und Modellierung,

---

[1] Aus dem Vergleich der Anlage 2 mit dem Verzeichnis der Weihe der Altäre zu entnehmen.

[2] Nicht erst 1618 sondern 1614 vollendet; ersichtlich aus Hofzahlamtsrechnung vom Jahre 1614, nach der Sadeler für die Arbeit noch eigens 400 fl. bewilligt wurden.

in einer vielseitigeren und zielbewußteren Behandlung des Lichts und in einer gesteigerten Schärfe und Vertiefung der Individualisierung.

Die das heilige Wasser über den Täufling ausgießende Hand des Heiligen ist der Angelpunkt der ganzen Komposition. Sie lenkt den Beschauer, die geschlossenen, aber mit etwas starrer Symmetrie — die sich in der ganzen Darstellung, wie häufig, fühlbar macht —, aufgebauten Figurengruppen rechts und links verbindend, sofort mit zwingender Gewalt auf den Konzentrationspunkt der Szene und führt ihn von da über die knienden Knaben, dem Gegenpol des Täuflings, weg, streng in der Mittellinie der Halle fortleitend, bis zum Endpunkt der Straßenflucht zurück. Geschehnis und Schauplatz, in welchem etwas reichlich, aber nun mit Geschick, raumfüllend und -vertiefend Figuren eingestreut, Nischen eingebaut, Tür- und Fensteröffnungen gebrochen sind, durch die das Tageslicht dringt, scheinen voneinander bedingt. Um die Fortschritte der Zeichnung und Modellierung zu beurteilen genügt ein Blick auf das Figürliche, auf die Details der Hände oder Köpfe, der Gewänder etc. In der Behandlung dieser, namentlich der Falten und Ränder, liegt, wie auch in der Haltung, besonders in seiner frühen Zeit, immer etwas Starres. Man glaubt, es hätte sich durch die Beschäftigung mit Fassungsarbeiten von Holzbildnissen etwas Statuarisches auch in seine Malerei übertragen. Darin berührt er sich im übrigen wieder mit D. Ghirlandajo und teilweise auch mit Chr. Schwarz.

Die Behandlung des, wie gewöhnlich, von links oben einfallenden Lichts bringt in seiner grundsätzlichen Anwendung nichts Neues. Aber die ganze Lichtverteilung, die Art, wie er die nackten Körper sich im Wasser wiederspiegeln läßt, das Licht über die Figuren hinstreut, durch die Halle über das Pflaster zum Altar hinleitet, der in rot und weiß aufleuchtet, und dasselbe durch die Fensteröffnungen in die halbdunkle Halle und durch Häuserlücken in die Straßenfluchten dringen läßt, zeigt ein verfeinertes Lichtempfinden. Er genügt sich nicht mehr in Einzellichteffekten, Schlagschatten und Reflexen, sondern strebt eine einheitlichere Lichtführung an, die er zugleich als Stimmungselement ausnützt.

Die Hauptfiguren sind ganz porträtmäßig behandelt, die Modellierung der Köpfe hat etwas hartes, wieder statuarisches, aber sie sind von scharfer Prägung und Individualisierung. In der Figur eines Diakon rechts vom h. Ambrosius dürfen wir vielleicht den Künstler, der nun in der Mitte der fünfziger Jahre stehen wird, neben ihm seine beiden Söhne und in seinem Gegenstück, an der anderen Seite, seine Frau erkennen. Auf die Architektur, die Ausschmückung mit den Bronzestatuen der Apostel Paulus und Petrus, den Putten, Taufbrunnen, antiken Gefäßen, der Ampel etc., die ganz an italienische Renaissance erinnern, sei nur kurz hingewiesen.

Stünde die Farbengebung auf gleicher Höhe, so könnte man beinahe von einem volleinheitlichen Bildeindruck sprechen. Diese ist wohl in der Wiedergabe des Stofflichen fortgeschritten und wirkt auch im Figürlichen, das in die Hauptfarben von rot, (tief) grün, gelb (orangegelb), grau gekleidet ist, noch ganz harmonisch, sonst aber schwer und trocken. Aber durch die Vielfarbigkeit der Architektur, der Ausschmückung und namentlich des Pflasters, in denen die Farben braun, gelb, rostbraun, gelbgrau sich ablösen, wird die ganze Farbenwirkung unruhig und wenig erfreulich. Das völlige Eintrocknen der Farbe trägt auch hier jedenfalls dazu bei.

### «Die Erweckung des Lazarus».

(Schleißheimer Gal. Nr. 230, 1,62 × 1,52, sig. E. G. M. 1626. Taf. XXI, Abb. 29.)

Das Bild wurde früher Hans von Achen, auch dem Wiener Elias Griessler zugeschrieben, stammt aber sicher von Elias Greither; es ist auch im Pollingerverzeichnis enthalten.

Die Darstellung bildet das uns aus anderen Bildern bekannte Prinzip der Seitenkulissen, dort noch mehr dekorativ behandelt, weiter aus. Greither schafft sich hier aus den seitlichen Felsen, die er oben durch Gebüsch zusammenschließen läßt, für das Geschehnis einen natürlichen Raum, der in vollkommen organischem Zusammenhang mit der durch die wie durch einen Torbogen sichtbar werdenden Hintergrundslandschaft bleibt. Die Auffassung der Handlung ist eigenartig: Un-

mittelbare Zeugen derselben sind nur die, links um Lazarus, rechts um Christus gescharten Apostelgruppen, die durch die am Eingang in Ehrfurcht vor dem Wunderbaren niedergesunkenen Gestalten miteinander verbunden werden. Das übrige Volk hält sich fern im Hintergrunde, nur zwei neugierige Knaben lugen über den Rand des Felsens herab, wieder echt italienisch wie etwa bei Tintoretto, Veronese, Bassano. Die Komposition erscheint aber, trotzdem die Einzelgruppen vielleicht an sich noch plastischer gerundet sind als in der «Taufe des h. Augustin», doch nicht so konzentriert wie dort. Das Werk ist von den Galeriebildern am besten erhalten: wenn auch teilweise übermalt und im Firnis verdorben, gibt es einen günstigeren Eindruck von der Farbengebung Greithers. Die Gruppen im Vordergrund sind in die Hauptfarben moosgrün, orangegelb, rot, grau, die wie das gelbliche Inkarnat des Lazarus das Stoffliche gut kennzeichnen, gekleidet; daneben lichtgelb und mattrosa geben, hier auf den bräunlichen Hügelhintergrund gestellt, eine warme und harmonische Stimmung. Aus dieser tritt nur das zu grelle Karminzinnober des Mantels von Christus, zwar als Mittelpunkt der Darstellung mit Recht betont, zu aufdringlich hervor. In der Behandlung des tieferen Hintergrundes, den er auf grünliches Grau auch im Figürlichen stimmt, und in dem Einfügen von vielen grauen Tönen in den Hauptgruppen kommt das schon erwähnte Streben nach einer einheitlichen Tönung im Sinne Tintorettos auffällig zum Ausdruck, aber es bleibt, wie immer wo er es versucht, nur Teilwirkung. In dem Bilde wird man eher an venezianische als an florentinische Vorbilder erinnert, in der ganzen Kompositionsweise, vornehmlich wieder an Tintoretto: durch die, freilich bei Greither einförmigen, im Bilde sich wiederholenden Typen, durch die zuschauenden Knaben etc. Bei der edel gefaßten Gestalt von Christus möchte man an die Tintorettos in «Christi Himmelfahrt» in der Scuola di San Rocco, Venedig, bei dem Apostel links von Christus an einen der hl. drei Könige aus dessen «Anbetung» ebendort denken. An diese Darstellung mahnt speziell noch die ähnliche graue Tönung des tieferen Hintergrundes, auch hier mit kleinfigurigen Gruppen.

## Darstellungen aus dem Leidensweg Christi.

Die Fresken in der Betbergkirche hatten das Thema ausführlich behandelt, und aus den Listen der bei der Säkularisation eingelieferten und der für Polling ausgeführten Bilder ist ersichtlich, daß Greither sich eingehend mit diesem beschäftigt hat. Leider ist das große Bild «Christus am Kreuz», das er 1626 für den Hochaltar von Polling schuf, und wofür er die hohe Summe von 210 fl. bekam, nicht mehr erhalten, ebensowenig die für dieselbe Kirche gemalte Kreuzabnahme (1628) und die Geschichte des Leidenswegs Christi auf vier Tafeln (1631). Dagegen besitzen wir eine datierte und signierte Handzeichnung einer Kreuzabnahme (getuschte Federzeichnung auf grauweißem Papier 30,2×49,2 mm, sign. Elias Greith(er) 1617. Münchner Kupferstichkabinett, Taf. XXII, Abb. 30a), vielleicht der Entwurf für das Pollingerbild, und das große Altarbild des Hochaltars (auf der Rückseite am Mönchschor) der ehemaligen Klosterkirche in Beuerberg (L., Taf. XXII, Abb. 30), ebenfalls eine Kreuzabnahme. Beide Darstellungen rufen uns die der «Kreuzabnahme» und die von «Christus am Kreuz», (in der wir die Typen von Maria und Johannes wiederfinden), der Fresken ins Gedächtnis zurück. Ihr Vergleich zeigt anschaulich, wie sehr die Kunst Greithers fortgeschritten ist.

Zeichnung und Tafelbild der Kreuzabnahme zählen in Hinsicht auf Komposition und Vertiefung des psychologischen Inhalts sicher zu seinen bedeutendsten Schöpfungen. Auch bei ihm bewährt sich die schöpferische Kraft, die unversiegbar schon aus dem rein Menschlichen der Tragik des Erlöserwerks in eine empfindende Künstlerseele überzuströmen vermag. Beide Kompositionen, die entschieden Verwandtes zeigen, haben ihre besonderen Vorzüge: die Zeichnung in dem rhythmischen Ineinanderfließen der Figurengruppen vor dem schräg gestellten Kreuz zu einem geschlossenen Ring, der in seinem oberen Segment mit der ganz prächtig ineinandergefügten Dreiergruppe mit dem Leichnam Christi wieder die Basis für die mit dem Kreuzesende abschließende Pyramide gibt: das Beuerberger Bild — in Komposition der Einzelgruppen nicht viel weniger gut, wenn

auch nicht so frei — in der Art, wie der Künstler das Kreuz hoch über die Berglandschaft in den grauen Himmel aufragen läßt, so daß es scheinen möchte, als würde der Leib des Erlösers schon von Himmelshöhen wieder zur Erde gesenkt, von der in sehnendem Verlangen, ihn zu empfangen, Johannes die Arme emporstreckt.

Im Entwurf ist die Konzentration des psychologischen Moments — schon im Einzelausdruck tiefer — eine schärfere dadurch, daß das seelische Empfinden fast aller, auch von Maria, im Auf- oder Niederblick zum Leichnam Christi vereinigt ist, während im Bilde die heiligen Frauen sich mit der in Ohnmacht hingesunkenen Maria beschäftigen; aber der seelische Ausdruck in der Gestaltung des Johannes ist hier so vertieft, daß er weit mehr als innerer Zusammenhalt der oberen und unteren Gruppe wirkt wie als rein äußerlicher.

Von der Beuerberger Darstellung wird, wo sie erwähnt wird, gesagt, daß sie sich aufs engste an die Kreuzabnahme von Daniele da Volterra, Rom, S. Trinità de' Monti, anschließt. Das gilt nur in sehr beschränktem Maße. Wirklich gemeinsam ist nur die sternförmige, aber doch wieder andere Anordnung (auch in der Zeichnung), im übrigen bewahrt der Künstler vollkommene Selbständigkeit.

Es wäre noch die Entstehungszeit von Zeichnung und Bild gegeneinander abzuwägen. Von der ersteren wissen wir sie, es ist das Jahr 1617. Das Bild birgt nun Widersprüche in sich. Die ganze Komposition ist ungewöhnlich gereift, trotz einer gewissen Schematik, und besonders die Landschaft, die sicherlich ein Bild der Vorgebirge der Gegend gibt, in ihrem Aufbau mit den teilweise von Ortschaften gekrönten Ketten fortgeschrittener, als wir sie bisher kennen. Die Zeichnung und Formengebung aber ist — einzelne Typen erinnern an die Erweckung des Lazarus — zum Teil schwächer als in der «Zeichnung», besonders in manchen Einzelheiten. Der Entwurf, der mit großer Sorgfalt und mit großer Betonung des Malerischen durch die Licht- und Schattengebung schon mehr bildmäßig denn als Skizze ausgeführt ist, übertrifft nicht nur hierin, sondern auch in der kompositionellen Freiheit das Gemälde in Beuerberg. Es ist wohl früher als dieses entstanden und ich

möchte glauben zum Teil auch unter Beihilfe einer anderen Hand. Auch die Farbengebung ist ungleich, namentlich im Aufsetzen der Lichter. Teilweise wieder trocken und stumpf, erweist sie sich anderseits in einzelnen Figuren selten warm und leuchtend. Namentlich die Gestalt der Magdalena mit ihren goldblonden, stofflich sehr gut behandelten Haaren, dem lichtgrünen Untergewand, und dem dunkelbraunen, tiefgrün gefütterten Mantel zeigt eine fast glanzvolle Farbengebung. Sie scheint den Beweis zu liefern, daß der ursprüngliche Farbeneindruck der Bilder Greithers, wenn auch hier wieder zu vielfarbig, ein erheblich bedeutenderer und wärmerer gewesen sein muß, als ihn ihr jetziger Durchschnittszustand uns vor Augen führt.

Das nächste bekannte Bild ist

«die Enthauptung des Johannes»
(Taf. XXIV, Abb. 31 b).

Altarblatt des Johannesaltars der Pfarrkirche in Weilheim mit der Nachsignatur «Kreitter pinxit 1630» und dem Datum der Restaurierung 1794. Diese Restaurierung hat den ursprünglichen Charakter der Arbeit zum Teil zerstört. Die ganze Kompositionsweise und Einzelheiten, wie die langgestreckten Gestalten, die Zeichnung und Formengebung besonders des nackten Körpers, der Hände etc. sprechen für die Urheberschaft von Elias, andere dagegen wieder, wie die Kopfform, die Augen etc. in einigen Figuren und die Farbengebung, soweit sie als ursprünglich anzunehmen ist, in der Vorherrschaft von blau statt rot, für die Mitarbeit des Sohnes Johannes, Kennzeichen, die auch dessen Fresken im Schiffe der Pfarrkirche von Weilheim aufweisen. Die Tafel stellt sich demnach als gemeinsame Arbeit von Vater und Sohn dar. Die graphische Sammlung in München besitzt eine Skizze mit verschiedenen Detailentwürfen zu diesem Bilde (Sammlung Halm, grauweißes Papier, 18,7 × 28,7, auf der Vorder- und Rückseite getuschte Federzeichnungen, in der linken Hälfte der Vorderseite mit Rötel leicht geschattet (Taf. XXIII, Abb. 31 u. Taf. XXIV, Abb. 31 a).

Die im Gegensatz zur Zeichnung der Kreuzabnahme sehr flüchtige Skizze zeigt verschiedene Gruppierungen mit Einzelfiguren. Namentlich die Figur des Enthaupteten ist vielfach in

verschiedenen Stellungen versucht und beweist die eingehenden Vorstudien zu der Ausführung des Bildes selbst. Neben die Zeichnungen sind Reime gesetzt, die das Martyrium mit belehrender Tendenz schildern, ein Gedicht ganz in der Art, wie sie mehrfach von Greither bekannt sind.

Ueber das Bild selbst wäre nur in Hinsicht auf die Behandlung des Lichts einiges zu sagen. Das Geschehnis spielt sich im Halbdunkel eines Kerkers ab, in den durch das vergitterte Fenster — eine Durchbrechung des Innenraums, wie wir sie schon aus den Betbergfresken kennen — schwaches Tageslicht dringt. Ist diese breitere und einheitlichere Lichtbehandlung, die die Vordergrundsfiguren in helleres Licht setzt, die rückwärtigen immer tiefer in den Schatten tauchen läßt, die Fensteröffnung als zweite Lichtquelle ausnützt und damit auch das psychologische Moment der Szene vertieft, ursprünglich, so bedeutet sie in ihrer fortgeschrittenen Art einen bemerkenswerten Zuwachs der Darstellungskunst Greithers.

Das eben besprochene Bild stammt aus dem Jahre 1630, die Pollingerarbeiten schließen mit 1631 ab; das nächste datierte Bild weist die Jahreszahl 1642 auf. So klafft eine große Lücke. die für uns durch einige kleine Arbeiten wie Zolltafeln etc., die die Stadtkammerrechnungen aufführen, nicht ausgefüllt wird. Es scheint zwar wahrscheinlich, daß der nun alternde Mann, er mag 1630 ungefähr 65 Jahre gezählt haben, seine Tätigkeit eingeschränkt hat. Dennoch werden in diesem Zeitraum noch größere Arbeiten entstanden sein; denn die bekannten letzten Werke von ihm, die Tafeln an den beiden Seitenaltären der Kirche in Oterding bei Weilheim, ein «h. Urban» und «h. Sebastian» beweisen, daß er seine Schaffenskraft noch bewahrt hat. (Taf. XXV, Abb. 32 u. 33.)

Leider sind die beiden Darstellungen nicht mehr in unverändertem Zustand erhalten, sondern wurden im Jahre 1784 durch den Weilheimer Maler Sebastian Troger, wie die Inschrift[1] auf den Bildern angibt, restauriert.

---

[1] Auf dem des h. Urban: «Mentem sanctam spontaneam ac honorem Dei et patriae dedit» darunter. durch den Bildrahmen teilweise schräg abgetrennt: . . . S Kreitherr . . . ilheim . . . xit 1642; bei dem des Sebastian: Renovavit et pictori Lateralibus auxit Patrociniis lat. Deletis Seb. Troger de Weilheim 1784.

Eine Gewandfigur und eine nackte sind als Gegenstücke behandelt, der Hintergrundlandschaft ist ein gleichartiger Charakter verliehen. Die beiden Bilder verraten unverkennbar in der ganzen Kompositionsweise und in dem Detail die Art Greithers. Trotz der Einfachheit scheint seine Darstellungskunst noch gewachsen. Einen uns aus verschiedenen Bildern bekannten Typ läßt er in der Gestalt des h. Urban, in seiner unbewegten Ruhe und den wie gemeißelten Zügen, dem tief innerlichen Ausdruck fast zu monumentaler Größe emporwachsen, in der schönen Bildung des nackten Sebastian scheint er all das zusammenzufassen, was ihm als Ideal der Formengebung des menschlichen Körpers vorschwebt, verklärt durch die Hingabe des Martyriums.

Hat die Restaurierung — leider wurde in der allerjüngsten Zeit noch durch die teilweise Uebermalung des Vordergrundes auf dem Bilde des h. Urban gesündigt — das Grundelement der Farbengebung gewahrt, und wir dürfen es wohl annehmen, so kommt in den beiden Bildern die Tendenz Greithers vermehrt zum Ausdruck, zu einer mehr einheitlichen tonigen Farbenstimmung zu gelangen, in der nuanciertes grau im Figürlichen neben orangegelb, blau, rot — noch mehr in der Behandlung des Hintergrunds, der farbig fast ganz auf gelblichgrau gestellt ist —, den Hauptakzent angibt.

Damit ist die Besprechung der Haupt-Bilder zu Ende geführt. Außerdem sind nur noch wenige Tafelbilder bekannt. Im Museum von Weilheim befindet sich eine Darstellung von vier Heiligen, mit der Hauptfigur des h. Martin, der seinen Mantel mit dem als Halbakt sichtbar werdenden Bettler teilt (Holz 0,55×1,0). Der letztere erinnert sehr stark an den Typ eines Schergen aus «Christus vor Pilatus» von Chr. Schwarz (Schleißh. Gal. Nr. 204). In Komposition, Zeichnung und Formengebung äußerst unbeholfen, zeigt es doch ganz die Charakteristika von Elias Greither auch in der Farbengebung. Sicher ist es ein sehr frühes, noch vor den Fresken entstandenes Bild.

Seiner gereiften Zeit gehört eine in der Farbe sehr gut erhaltene Darstellung: «die Apotheose des h. Alban» in der Kirche in S. Alban bei Dießen an, möglicherweise das frühere Hochaltarbild (L. auf Holz), nun an der rechten Seitenwand angebracht. Einzelheiten lassen wiederum an die Mitarbeit von Johann Greither denken.

Sehr zu bedauern ist, daß die Flügel zur Orgel in der Pfarrkirche von Bozen — die Orgel verfertigte der damals berühmte Orgelbauer Heyl, der auch die für das Kloster Polling baute —, die E. Greither 1618 malte, und wofür er, als einem wahrscheinlich bedeutenden Werke, 800 fl. bekam, nicht mehr erhalten sind. Sie stammten jedenfalls von Elias dem Aelteren, denn Elias d. J. war damals noch zu jung, als daß ihm ein so ansehnlicher Auftrag zu Teil hätte werden können.

Es blieben noch die Spezialgebiete von Elias Greither zu besprechen. Die umfangreichen Fassungsarbeiten, die in seiner Werkstatt ausgeführt wurden, sind wohl zum größten Teil dieser zuzuschreiben; über diese wird näher im Anhang, der die Kunst seiner Mitarbeiter der Bildhauer J. Degler und B. Steinle behandelt, die Rede sein. Dasselbe gilt auch für die Epitaphien, Votivtafeln etc.; dieser Arbeit konnte sich der Meister einer Lokalschule der Landessitte gemäß den angesehenen Familien der Stadt gegenüber nicht gut entziehen. Das Epitaph in der Betbergkirche Weilheim, aus seiner Frühzeit, stammt wohl von ihm selbst. Im Jahre 1631 ist ein eigentümliches Votivbild, im Zusammenhang mit der Pestgefahr, in der Kirche «Maria Aich» — dicht bei Unterpeissenberg —, aus der früheren Holzkapelle, entstanden. 1634 ist ein Epitaph mit einer «Verkündigung» für den 1632 (laut Inschrift) verstorbenen Bildhauer Ch. Angermayer datiert, 1636 eine sehr stark verdorbene Votivtafel mit einer «Vermählung der h. Katharina» (Elias Greither sign.). Fast alle diese, meist auch mit Reimen, verraten aber die Mithilfe der Werkstatt. Nur ein großes Epitaph für die 1622 verstorbene Frau des jungen Elias Greither, wahrscheinlich von diesem gestiftet, aber der Ausführung nach in der Hauptsache von Elias d. Aelt. gemalt (Taf. XXVI, Abb. 31), scheint eigenhändige Arbeit, voraussichtlich von Vater und Sohn Elias. Die frühere Klosterkirche in Beuerberg besitzt noch 14 teilweise sehr gute Fahnenblätter (Kreuzfahnen) doppelseitig bemalt, von verschiedenen Künstlern, der Mehrzahl nach aber aus der Werkstatt oder Schule Greithers stammend. Eine «Verkündigung Mariæ» ähnelt sehr dem oben erwähnten Epitaph für Ch. Angermeyer, eine «Himmelfahrt Mariæ» verrät den Meister des besprochenen Tafelbildes «Allegorie des Glaubens». Von der Hand Elias

Greither d. Aelt. rührt wohl das Blatt mit den Darstellungen von «Christus am Kreuz» und der «Errettung Schiffbrüchiger durch den h. Dominikus». Eben diese beiden sind auch in der Farbengebung sehr warm.

---

## JOHANN GREITHER.

Bei Besprechung der künstlerischen Tätigkeit von Elias d. Aelt. wurde schon darauf hingewiesen, daß in der Kunstausübung von Vater und Sohn enge Beziehungen bestanden haben müssen. Die urkundlichen Nachrichten über selbständige Arbeiten von Johann sind ganz spärlich; eine zeitgenössische Nachricht haben wir nicht, dagegen berichten die «Vindeliciae sacrae» in dem Kapitel über Weilheimer Künstler Folgendes: «Mehreres wäre noch zu sagen über den einst sehr berühmten Maler Johannes Greither, würde nicht seine kunstreichste Hand noch sprechen, nicht nur in den Kirchen, zumal in der Pfarrkirche, sondern auch noch in mehreren Häusern der Bürger und den offenen Gassen, nicht ohne Staunen der Kenner.» (Uebersetzung.)

Damit scheint ausgesprochen, daß die Hauptbedeutung der Kunst von Johannes auf dem Gebiete der Freskomalerei lag.

### Werke von Johannes.

Die in den «Vindeliciae sacrae» genannten Fresken in der Pfarrkirche von Weilheim sind glücklicherweise erhalten, von den übrigen ebenda allgemein angeführten Arbeiten nur eine «Madonna mit Kind» an dem Hause, das Johannes Greither ehemals bewohnte, die aber häufig übermalt, jedenfalls den ursprünglichen Charakter vollständig verloren hat.

### Fresken in der Pfarrkirche Weilheim.

Die Pfarrkiche wurde 1624—1631 neu erbaut; die Fresken im Chor wurden 1627 gemalt, man wird nicht viel fehl gehen, wenn man für die Ausführung derjenigen im Schiffe die Zeit um 1628 annimmt. Die im Chor haben bereits bei Elias d. Aelt. Erwähnung gefunden, dem der Hauptanteil an der Ausführung zugewiesen wurde.

Die Fresken des Deckengewölbes des Hauptschiffes, drei Rundgemälde, das größere Hauptbild in der Mitte, haben als gemeinsame Grundidee den Sieg des Glaubens durch den Erlösertod Christi. In der Freske zunächst dem Chor empfängt Gottvater, von jubelnden und musizierenden Engeln umgeben, die Botschaft von dem Vollbringen des Erlöserwerks, in der zunächst der Orgelbühne nimmt der zur Himmelsglorie emporgetragene Heiland aus den Händen des umschwebenden Engels die Siegespalme entgegen, die Mittelfreske stellt den Sieg selbst dar. (Taf. XXVII, Abb. 35, 36 u. 37.)

### Mittelbild.

Die Ausführung erfolgte nicht im realistischen Sinne, wie sie uns A. Correggio am prägnantesten vor Augen stellt, sondern mehr im idealen, als Projektion der Bilddarstellung auf die Gewölbedecke. Dem entspricht auch der Aufbau der Komposition. Man denkt dabei etwa an die Art der Deckengemälde Tintorettos im Dogenpalast in Venedig. Wollte man darin weiter gehen, so könnte man auch Verwandtes herausfühlen in der Weise, wie Tintoretto dort die Wolken zur Kompositionsgliederung und Raumdifferenzierung ausnützt, freilich in weit großzügigerer Auffassung. Auch bei Greither ist das tragende und zugleich durchdringbare Gewölk, das den goldig strahlenden Idealhimmel fast ganz verhüllt, die Grundlage für die Komposition.

Auf und in dieses baut er rings um den das Flammenschwert über die niederstürzenden gefallenen Engel schwingenden h. Michael die Gruppen, und hauptsächlich durch die verschiedene Dichte und Färbung der Wolkenschichten gewinnt er die Möglichkeit der Illusionierung eines tiefen Himmelsraumes. Die Gruppengliederung, in Bildmitte der h. Michael, von Engeln umkreist, über ihm die Krönung Mariae, unter ihm der Engelsturz, seitlich die Scharen der Apostel, Märtyrer etc. ist zwar etwas schematisch, aber klar und nicht ohne rhythmischen Schwung. Betrachtet man die Darstellung in bezug auf Zeichnung, Modellierung und Bewegungsformen, so offenbart sich ohne weiteres die enge Verwandtschaft der Art des Sohnes und des Vaters. Als Unterscheidungsmerkmale kann man vielleicht eine flüssigere Linienführung und kräftigere Konturierung, im Detail die

abweichende Kopfform und die hohe stark zurücktretende Stirn, die fleischigeren und kürzeren Hände, ferner eine schmiegsamere und freiere Gewandbehandlung und reichere Bewegung herausfinden. Aber dieses eine Beispiel genügt nicht, um die gegenseitigen Grenzen festzulegen, zumal Einzelheiten an die Mitarbeit des Vaters glauben machen, beispielsweise die Gruppe der Kirchenfürsten in ihrer prägnanteren Individualisierung. Sicher scheint dieselbe in den beiden kleineren Fresken, vornehmlich im «Empfang der Siegespalme»; Formengebung von Christus, Typen, Kopfform und die teilweise krallenförmigen Hände etc. sprechen deutlich dafür. Als Hauptunterscheidungsmerkmal mag die Farbengebung gelten, die sich zwar an die des Vaters anlehnt, aber hauptsächlich durch die Farbenwahl einen anderen Charakter erhält.

Die Hauptlokalfarben sind himmelblau, dies dominierend, (in tiefblau und silbergrau ist auch der Mittelpunkt der Darstellung des h. Michael gekleidet), veroneserrot und goldgelb, daneben lichtgrün, grau (häufig violett- und silbergrau), rosa, braun. Wesentlich mitbestimmend für den farbigen Gesamteindruck ist der meist violettgraue Ton der Wolken und der goldgelbe Himmel, der elliptisch den Erzengel umgibt und da und dort durch die Wolken bricht. Durch diese veränderte Skala und die Vorherrschaft von blau, die reicheren und häufigeren Nuancierungen, — das Inkarnat bei den gefallenen Engeln stuft er beispielsweise von lichtem gelbbraun bis zu tiefem schwarzbraun ab, und in ihre phantastische Flügel bringt er schillernde Töne — wird ein von Elias' Farbenstimmung verschiedener Eindruck hervorgerufen.

Die beiden kleineren Ronds wirken noch freier, und die Illusion einer unendlichen Himmelsregion, mit den auf- und niederschwebenden Gestalten von Christus bezw. Gottvater und den Engeln der Botschaft, den von Gewölk getragenen, dasselbe durchdringenden und in ihm verschwimmender Putten, erscheint glaublicher. Die Farbengebung ist mit der der Mittelfreske in Einklang gebracht, nur dominiert im Figürlichen wieder rot, Christus, bezw. Gottvater sind in tiefes veroneserrot gekleidet. Die Gründe, die hier auf Mitarbeit von Elias d. Aelt. hinweisen, wurden schon erwähnt.

Die Schleißheimer Galerie besitzt ein Tafelbild, das ich ebenfalls Johann zuschreiben möchte, eine

«Allegorie des Glaubens»

(Schleißh. Gal. Depot 2,50 × 1,40 L., aus dem Kloster Benediktbeuern,[1] Taf. XXVIII, Abb. 38).

Der Sieg des Glaubens ist auch hier Bildinhalt: die Idee verkörpert in den Gestalten des h. Michael, der das vielköpfige apokalyptische Untier niedergezwungen hat, und eines Engels mit den Symbolen des Erlöserwerkes. Die Wolken sind auch hier wieder die Träger der Komposition, die, über die tief unten sichtbar werdende Erdenwelt einer waldigen Landschaft und Kapelle verlegt, an Einheit gewinnt.

Die obere Szene der Krönung Mariä variiert das gleiche Thema in einfacherer Komposition wie die besprochene Mittelfreske, auch mit ähnlichen Typen. Das dort in Bezug auf Zeichnung und Formengebung über Johann Greither Gesagte gilt auch hier; noch weniger entwickelt und unfreier weisen sie auf eine frühere Entstehungszeit hin. Die Farbengebung, die leider wieder durch die Zeit sehr gelitten hat, ist im großen Ganzen dieselbe. Vielleicht hat aber auch an diesem Bilde Elias d. Aelt. Anteil, die Gewandbehandlung des h. Michael und die bei Elias beliebte Ornamentik der Gewänder (in grün, mattblau, rot) lassen daran denken, doch kann das ebenso überkommenes Gut sein.

---

## ELIAS GREITHER DER JÜNGERE.

Sind die Nachrichten, die uns Nagler bezw. Lipowsky in Hinsicht auf die Zuweisung von Bildern der Greither geben, ungenau und spärlich, so scheinen dieselben doch die richtige Unterscheidung insofern zu treffen, als sie die «Erweckung des Lazarus» und den «bethlehemitischen Kindermord» sowie

---

[1] Ein unwesentliches Detail beansprucht vielleicht betr. der Herkunft doch Bedeutung: Der Holzrahmen des Bildes der Erweckung des h. Lazarus und dieses Bildes weisen fast die ganz gleiche Zeichnung auf.

die Pollingerarbeiten dem fälschlich so genannten Greuther bezw. Alois Kreither (beide identisch mit Elias d. Aelt.), und die im Kloster Andechs und am Anger in München Elias (id. mit Elias dem Jüngeren) zuweisen, und Johannes, der, wie wir sahen, viel gemeinsam mit dem Vater arbeitete, gar nicht erwähnen. Daß Elias d. J., wie es scheint, vielfach in Oesterreich, speziell im Etschland, gearbeitet hat, mag in einem Zug nach Freiheit von der Autorität des Vaters und von dessen sicher bedeutendem Einflusse in der Heimat seinen Grund gehabt haben, auch in einem gewissen Selbstbewußtsein, das ihm sein Können verlieh. Daß dieses nicht gering eingeschätzt wurde, beweist der Ruf, der ihn nach München und nach dem für damalige Verhältnisse entlegenen Oesterreich führte, ferner seine Arbeiten selbst. Leider sind es nur wenige Bilder, die mit Bestimmtheit ihm zuzuweisen sind. Die «Taufe Christi» und «der h. Michael» im Kloster Andechs sind die einzigen, für die seine Urheberschaft mit ziemlicher Sicherheit feststeht.

Sicher war Elias schon ein selbständiger Meister, als er sie schuf. Die Schulung durch den Vater erweisen sie ebenso als die Werke von Johannes nach Kompositionsweise, Formengebung und Farbe. Sie bekunden aber gleichzeitig eine größere Selbständigkeit als die von Johannes Greither, und eine weiter fortschreitende Entwicklung. Sicher machten sich hierbei noch andere Einflüsse geltend, vielleicht der Aufenthalt in München oder möglicherweise auch in Italien. Sein Verweilen im Etschland legt das wenigstens für später sehr nahe; zweifellos brachte es ihn mit südländischer Kunst in nähere Berührung.

### «Der h. Michael»

(Klosterkirche Andechs, Altarbild L. 1,88×1,00, Taf. XXIX, Abb. 39 im Giebelfeld des Altars in einem Oval ein schwebender Engel).

Die kompositionelle Anordnung ist ähnlich, wie wir sie öfters bei Elias d. Aelt. fanden, unten die szenische Darstellung, oben, auf Wolken thronend, Christus und seine Gefolgschaft. In dem viel zwangloseren Aufbau, in der Weise, wie der Zusammenhalt der beiden Hauptgruppen durch das zugleich trennende und verbindende duftigere Wolkenelement, durch Licht

und Luft erzielt wird, liegt ein unverkennbarer Fortschritt. Den ganzen Bildinhalt umfaßt der Beschauer mit einem Blick, der über den Konzentrationspunkt, den h. Michael, hinweg den sich frei bewegenden nackten Gestalten bis tief in den immer mehr sich verdunkelnden Hintergrund zu folgen vermag, und zugleich die lichte Himmelsregion als bevölkerten Raum erschaut, in dem sich die Gefolgschaft Christi allmählich verliert.

Diesen Vorzügen der freieren Kompositionsweise und Raumbehandlung, die eine weit einheitlichere Bildanschauung verrät, steht auch ein verfeinertes Empfinden für Farbe und Licht zur Seite. Das bekundet sich schon in der Wahl der Farben: blau (vorherrschend), goldgelb, rosa und silbergrau sind die bevorzugten Hauptfarben, daneben grün, braun und deren zartere Nuancierungen. Das tiefe blau des in diese Farbe (und silbergrau) gekleideten Michael dominiert, sie begleiten bleigrau und bräunlich in den Leibern der Nackten und des Gegenständlichen als Nebentöne. Ueber den grauen Wolken in der Gloria gibt das duftige Rosa des hochwallenden Mantels Christi den Hauptakzent an, umschlossen von lichtblauen, goldgelben und wieder rosa Tönen. Die einheitlichere und großzügigere Behandlung des Lichtes zeigte schon die Beschreibung. Ihre Verfeinerung können wir auch in den Details, in den mehr ausgeglichenen Schatten und Reflexlichtern, beispielsweise in den Lichteffekten auf den nackten Leibern und auf den Gewändern, erkennen.

Die Verwandtschaft in Zeichnung und Modellierung mit der von Elias d. Aelt. und mit der von Johann ist in Einzelheiten und in den Vollfiguren (der h. Michael gleicht dem in den Fresken der Pfarrkirche Weilheims) leicht erkennbar. Dennoch ergeben sich auch prinzipielle Unterschiede in den Typen, und hauptsächlich in Detailformen, wie in der kantigeren Form von Kinnbacken und Ohren, der Stirnbildung, der kürzeren, weniger ausgebildeten Hände, den auffallend schmalen Handgelenken und Unterschenkeln, und den breiten, fast plumpen Füßen.

Die Individualisierung ist nicht so prägnant und so vertieft wie bei Elias d. Aelt. Das Gegenstück dieses Bildes

«Die Taufe Christi»

(Kloster Andechs, Altarbild L. 1,88×1,0, Taf. XXIX, Abb. 40 im Giebelfeld in einem Oval Johannes d. Ev. die Apokalypse schreibend).

Das Bild gibt uns noch mehr die Eigenart von Elias d. J. Auch diesen kompositionellen Aufbau, unter der Diagonale, kennen wir schon aus Darstellungen des Vaters. Aber die zwanglose Freiheit, mit der die Komposition, der Richtung des Kreuzes folgend, von Christus zu Johannes aufsteigt, von da durch den Mittelpunkt der Engelgruppe sich fortsetzt und zu der sitzenden Figur links wieder niederfällt, die weiter zurückgeschobene jugendliche Gestalt dazwischen mit hereinbezieht und durch diese die übrigen Figuren, die Säulen- und Baumkulisse und die Putten heranholt, suchen wir bei Eilas d. Aelt., wo alles schematischer erscheint, vergebens, ebenso das Ungezwungene der einzelnen Bewegungsmotive.

Der Gegensatz der räumlichen und dunklern Maße der Szenerie zu dem lichtblauen tief herabreichenden Himmelshintergrund, der doch nicht Fläche, sondern Licht- und Lufterfüllter Raum, zu dem die duftigen Wolken mit den mehr ätherischen als körperlichen Putten als Bindeglied überführen, läßt uns nochmals die fortgeschrittene Auffassung von Raum und Licht, die fast zur vollen Einheit gediehene Bildanschauung anerkennen.

Ueber diese Vorzüge übersieht man auch hier die verschiedenen Mängel an Zeichnung und Modellierung. Farbig ist das Bild nach denselben Grundsätzen und im allgemeinen mit Benutzung derselben Farbenskala, worin aber goldgelb dominiert, aufgebaut wie der h. Michael, vielleicht ist es noch wärmer im Ton. Die Wiedergabe des Stofflichen durch die Farbe kommt in der goldgelben Bekleidung von Johannes, in dem klaren durchsichtigen Flußwasser besonders zur Geltung.

Diese beiden Bilder können jedoch erst nach dem großen Brande vom 3. Mai des Jahres 1669, der das Kloster und die Kirche samt den 13 Altären, mit Ausnahme der Sakramentskapelle und des h. Benediktus, zerstörte, in der Kirche selbst aufgestellt worden sein. Das Inventar des Klosters, der Sakristei etc. wurde allerdings vorher zum größten Teil gerettet, wie die Berichte sagen.

In der Kirche von Unterhausen bei Weilheim ist ein sehr schön aufgebauter kleiner Altar in die Mauer eingelassen. Das Hauptbild zwischen zwei Säulen stellt zwei stehende Heilige, den h. Sebastian und einen hl. Bischof, mit bergiger Hintergrundslandschaft dar, darüber auf Wolken die Dreifaltigkeit zwischen zwei knienden Heiligen; im Giebelfeld des Altars die Halbfigur des h. Michael, ganz ähnlich wie wir sie eben kennen lernten. Kompositionsweise, Zeichnung, Modellierung und Farbengebung sprechen für die Urheberschaft von Elias d. J.

Damit wäre die Reihe der Bilder, die von Elias d. J. bekannt sind, erschöpft. Es wäre nur noch das Epitaph in der Betbergkapelle aus dem Jahre 1624, das seiner 1622 verstorbenen Frau errichtet wurde, zu besprechen.

Die Darstellung hat die Vergänglichkeit alles Irdischen zum Inhalt, mit einem Begleitgedicht; das Nähere ergibt die Abbildung. (Taf. XXVI, Abb. 34.)

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß, trotzdem das Bild für die Frau des jungen Elias gestiftet wurde, dennoch die Urheberschaft der großen Hauptsache nach dem Vater zugesprochen werden muß. Alles weist darauf hin, die Formengebung, vornehmlich der Figur des Nackten, die wir aus der Taufe Konstantins schon kennen, die Details, besonders die der Hände; auch die Farben, die, obwohl das Bild restauriert wurde, die Farbenskala (karminzinnober, goldgelb, grau, braun etc.), auch in der gewohnten Zusammenstellung Elias d. Aelteren deutlich erkennen lassen. Nur die eine Figur des Absalon (links) läßt nicht nur im Typ (ähnlich dem der jugendlichen Figur links neben Johannes in der Taufe Christi, Andechs) sondern auch in der Zeichnung und Modellierung (Kopfform, Hände, Füße) an Elias d. J. denken. Eine gemeinsame Arbeit, an der der Schwiegervater der Verstorbenen die Hauptarbeit auf sich nahm, ist ja wohl möglich.

Die wenigen Bilder lassen ein abschließendes Urteil über unsern Künstler nicht zu. Nur ein flüchtiger Einblick in seine Tätigkeit war uns ermöglicht, die verdiente, eingehender verfolgt zu werden. Bisher ergaben sich keine Anhaltspunkte zu weiterer Forschung, die aller Wahrscheinlichkeit aus der Fremde ausgiebigeres Material erbringen würde.

Hätte Elias d. J. in dem engeren Wirkungskreise seines Vaters seine Kunst ausgeübt, so könnte man vielleicht von einer Fortsetzung der Schule des Vaters, wenn wir eine solche annehmen, sprechen; er wäre befähigt gewesen, sie noch mehr über das Niveau der Lokalkunst zu erheben. Einzelne Werke, wie die Deckenfresken in der Kirche von Oterding, die sich, auch in den Typen, stark an die der Weilheimer Pfarrkirche anlehnen, aber weit schwächer sind, verraten den Stil der Greither. Von den Fahnenblättern in Beuerberg war bereits die Rede. Dortselbst befindet sich auch eine ziemlich mäßige, variierte Wiederholung des Augsburger Bildes «der Taufe des h. Augustin durch den h. Ambrosius»; entweder ein Bild der Werkstatt oder Nachfolge: Der Altar mit einer Darstellung aus dem Leben der Heiligen, 1669 von Franz Koch, ebenso eine «Ausgießung des h. Geistes» (Wandbild) ebenda, wahrscheinlich von derselben Hand, verraten entschieden die Schulung Greithers, aber auch eine Minderung seiner Kunst.

---



# ANHANG



## MALER UND BILDHAUER IN WEILHEIM ZUR ZEIT DER GREITHER.

Bei der Betrachtung des Schaffens eines Künstlers beansprucht nicht er allein, sondern auch der Kreis seiner Kunstgenossen unser Interesse. In der Stadt Weilheim standen schon lange vorher die verschiedensten Kunstzweige in Blüte: Baukunst, Malerei und Bildnerei, mit der die Tätigkeit des Kistlers in engem Zusammenhang stand, die Kunst der Stukkateure, — worin namentlich etwas später die Wessobrunnerschule vorzügliche Meister heranzog —, die Kunst der Goldschmiede und der Glockengießer wurde ausgeübt. Die Hauptnahrung gab auf all diesen Gebieten Bau und Ausschmückung von Kirchen und Klöstern. Als E. Greither der Aeltere auf den Plan trat (1591), betätigten in Weilheim die Maler Andreas Stern (c. 1572—1617), Hans Stambsauer (c. 1581—1588), Rudolf Angler (c. 1585—1607 †), Georg Scheibele (c. 1602—1611, Haus am Schmidtor), Christof Turner (Durner), der in München gelernt hatte (c. 1604—1630, Haus in der Ledergasse), und Matthias Schreiber (um 1625, Haus am Schmidtor) ihre Kunst. Vorübergehend tritt auch ein Maler Matthias Possenhauser (1633, 1634, 1635) in den Urkunden der Stadt auf.

Hier regelt, wie die Statistik erweist, das Bedürfnis den Zuzug aus Nachbarorten und von auswärts, nicht selten von München. Der Name der Greither schiebt aber alsbald alle andern, die aber keineswegs sämtlich eingesessenen Weilheimer Familien entstammen, in den Hintergrund. Zwei geborene Weil-

heimer aus dieser Zeit zieht wiederum die Kunst nach München, Georg Furthuber, 1604 als Geselle des Hofmalers Hans Wernle, 1602, 1603 im Hofstaat aufgeführt, (1. April 1622 gest. und am Betberg begraben), und Hans Weiner, Schüler von Friedrich Sustris, Hofmaler in München, den — hauptsächlich als Kupferstecher bekannt — Nagler als einen Mitarbeiter von Christof Schwarz bezeichnet. Zwei Malernamen interessieren uns deshalb mehr, weil sie mit dem der Greither in näherem Zusammenhang stehen, der des Wolfgang Georg Pendl[1] tätig c. 1642—1661 †) und des Franz Koch[2], dieser allerdings erst nach dem Tode Greither des Aelteren auftretend (sicher 1655). Mit diesen ungefähr gleichzeitig üben ein Maler Johann Schwiebicher (gest. 18. Mai 1669, 72 Jahre alt) und ein Jakob Lang (gest. 4. April 1682) ihre Kunst in Weilheim aus. Sie scheinen das künstlerische Erbe der Greither anzutreten.

Vielfach treten diese Künstlerfamilien durch Heirat in ein verwandtschaftliches Verhältnis zueinander, so die Greither zu den Degler, diese wieder zu den Kochs und der Malerfamilie Lang. Häufig wechselt auch der Beruf des Malers mit dem des Bildhauers in derselben Familie (Degler, Koch, Pendl, Lang etc.). Von den Bildhauern und Holzschnitzern interessieren uns speziell nur die Zeitgenossen der Greither, und aus ihnen wieder am meisten ihre Mitarbeiter. Die Urkunden

---

[1] W. Georg Pendl, Sohn des aus Waldsee nach Weilheim zugezogenen Bildhauers Melchior Pendl, wird laut Dekret des Kurfürsten Maximilian (dat. v. 4. Juni 1641 Bayr. Reich-Arch. Fürsten S. Nr. 262 e) «nach dem er zwey Jahr zur Malerei gebraucht worden» mit 50 fl. abgefunden. Nach Weilheim zurückgekehrt heiratet er; 1646 bekommt er für die von E. Greither nicht mehr vollendeten Arbeiten an der vom Bildhauer Kaspar Sprunner geschaffenen «Brunnensäul sambt dem neptuno und 4 Engelsköpf» 20 fl.; im selben Jahr malt er auch noch «vor den schwedischen Brandschatz umb 3000 Reichsthaler erlegte Brandschätzung das Insigl 6 mal auf Inschriften nach».

[2] Franz Koch, Sohn des Bildhauers Leonhard Koch, heiratet die verwitwete Maria Hagin, Tochter von Elias Greither d. J., und bewohnt bis zu seinem Tode das frühere Greitherhaus in der Pöltnerstraße, das dann David Degler, Bildhauer, Sohn von Johann Degler erbt. Wahrscheinlich bestehen verwandtschaftliche Beziehungen dieser beiden Familien schon von früher her. In der Klosterkirche Beuerberg malte er 1669 den Augustinaltar. Vielleicht stammen von ihm auch die Deckenfresken im Schiff der Kirche von Oterding bei Weilheim. Das Museum Weilheim besitzt sein Selbstporträt aus dem Jahre 1688

nennen uns die Namen Clemens Ethle[1], Ernst Wolfart[2], Adam Krumpper[3], Melchior Pentl[4], Philipp und Caspar Dirr[5], den

---

[1] Clemens Ethle Holzschnitzer (nachweisbar 1592—1603). Nach «Vindel. sacrae» (S. 257) Schöpfer der alten Kanzel in der Pfarrkirche mit den vier Kirchenfürsten (Inschrift «1592 Clemens Ethle Weilhamensis fecit»).

[2] Ernst Wolfart (sicher bis 1611).

[3] Adam Krumpper Bildhauer entstammt einer alt angesessenen Weilheimer Familie. Ein Thomas Krumpper Bildhauer, wahrscheinlich sein Vater, besaß schon 1544 Haus mit Garten an der Schmidgasse. Eine Predella, der Rest eines Flügelaltars in der Agathakapelle in S. Hypolit, eine Pietà wird ihm traditionell zugeschrieben. Adam Krumppers Name erscheint von 1580—1625 in den Urkunden der Stadt; sehr wohlhabend genießt er großes Ansehen in Rat und Zunft. Nachweise über bedeutende Arbeiten in Weilheim selbst fehlen, dagegen sind solche für eine Mithilfe bei Ausschmückung der Michaelshof- (Jesuiten) Kirche vorhanden. Nach Nagler arbeitete er an den Fürstenbildern der Außenfront der Kirche mit. Genauere Nachrichten gibt das Reichsarchiv (Jesuitk. F. 1777 b. Baukosten: Fol. 192 28. Juni 1590, begehrt er vermöge Zettel 154 fl.; Fol. 264 (1590) «Adam Krumpper von Weilhaimb macht sechs Engel sambt den Flügeln zu den Nebenaltären, begehrt für ein jedes Stück 20 fl. usw.; Fol. 298 (wohl Restschuld): Adam Krumpper von Weilhaimb von sechs Engln und anderer geschnittener arbeit aus angebung des Herrn Friedrich Sustris 82 fl.) Nach den Hofzahlamtsausgaben des Jahres 1590 bekommt er für Arbeiten für den Hof 26 fl.; im selben Jahre mit Johann Degler, der also anfangs mit Krumpper gemeinsam zu arbeiten scheint, für Arbeiten für die Fürstin in der Frauenkapelle 162 fl. und nochmals 82 fl. Im Jahre 1596 werden beide wieder für Arbeit bei Hof bezahlt; dabei sind auch für eine Margarete Krumpperin, Bildschnitzerin 2 fl. 31 kr. in Ausgabe gesetzt. 1619 bittet er laut Kammerrechnungsbuch Weilheim für einen gestifteten Tabernakel für seine Dienerin um das Bürgerrecht. Sein Sohn Hans Adam Krumpper, der Schöpfer des berühmten Grabmals in der Frauenkirche München, schon 1594 im Hofstaat aufgeführt, wird wohl nur vorübergehend für Weilheim gearbeitet haben, vielleicht stammen die kleinen Epitaphien aus Bronze in der Vorhalle der Betbergkirche von ihm.

[4] Melchior Pendl (Pentl), Bildhauer, Vater des schon erwähnten Malers G. W. P., in W. nachweisbar sicher von 1617 ab, aus Waldsee (Württemberg?) 1618 in den Ratsprotokollen wegen Zunftstreit (siehe Degler), 1624 als Wohltäter beim Neuaufbau der Pfarrkirche (1624—1631) erwähnt, stiftet mit Johann Greither den Magdalenenaltar und 50 fl. Arbeiten in der Pfarrkirche von Weilheim; er stirbt 16. Jan. 1639 als Ratsherr (Vindel. sacrae S. 39).

[5] Philipp und Kaspar Dirr, Bildhauer, in W. sicher 1617—1625. Ph. Dirr besitzt ein Haus in der Hofgasse; in den Ratsprotokollen 1617/18 mehrfach erwähnt wegen Zunftstreit in Sache der Annahme eines Lehrbuben, des Sohnes des Philipp Schmitt, bekannten Goldschmieds von Weilheim, der hauptsächlich in Statuen aus Edelmetallen arbeitete für Wessobronn: 1608 h. Sebastian (229 fl. 24 kr.), 1610 ein Frauenbild (350 fl.), 1612 einen ganz silbernen Arm (527 fl. 20 kr.), 1615 ein unschuldig Kindlein (350 fl. (Münch. Kreis Arch. Wessobr. 807/27).

Bildschnitzer Rudolf Zwinkher[1], die Bildhauer Johann Degler[2], Bartlme Steinle[3], mit Adam Krumpper und Melchior Pendl den bedeutendsten dieser Reihe, nach dem Tode dieser beiden noch

---

[1] Rudolf Zwinkher Bildschnitzer, wahrscheinlich nur Geselle; arbeitet für die Pfarrkirche von Beuerberg 1620 den Annenaltar mit Figuren gemeinschaftlich mit dem Kistler Purckhart von Egolfing. (Kreis Arch. M. 132/25 Prälatenrechnung 1619—1629.)

[2] Joh. Degler, Mitarbeiter Greithers, in den Steuerbüchern W. 1567 —1589 noch nicht erwähnt, erwirbt dort 1591 Bürgerrecht um 13 fl. 5 kr. Er entstammt wahrscheinlich der Münchner Künstlerfamilie der Degler (Tegler). Ein Hans Degler Malermeister wohnt 1585 und 1600 in der Vischergasse, München, ist 1586 1589 an den Arbeiten in der Residenz beteiligt (für «comedia» Hofmaler Münch. Kreisarch. F. 279) nach Lipowsky arbeitet ein Maler Ch. Tegler an dem Landschaftsbuch des Herzog Wilhelm V. mit. Nach ihm ist Joh. Degler, Bildhauer, in das Zunftbuch der Stadt München eingetragen, zu der er auch später rege Beziehungen unterhielt. (Mitarbeit am Hof siehe A. Krumpper). 1599 zahlt er 1 fl 18½ ₰ Steuer; 1602 erwirbt er von den Mayr'schen Erben ein Haus vorm Schmidtor, 1607 steuert er für zwei Häuser in sum. 2 fl. 5 kr. 18 ₰. 1608 ist er Mitglied des äußeren Rats; bei der Grundsteinlegung der neuen Pfarrkirche fungiert er als Mitglied des inneren Rats, bleibt dies bis zu seinem Tode. Sein Wohlstand ist im steten Wachsen, 1626 steuert er 3 fl. 29 ₰. 1635 ist er noch am Leben, denn er steuert für sein Haus an die Kirche; 1637 ist er verstorben, wahrscheinlich auswärts, das Totenbuch enthält seinen Namen nicht; in diesem Jahre steuert bereits sein Sohn David Degler, Bildhauer. Die Erhaltung seines Namens verdankt er zumeist dem Umstand, daß er der Lehrer des berühmten Münchener Bildhauers Cristof Angermaier aus Weilheim (wahrscheinlich Sohn des Weilheimer Goldschmieds Abraham Angermaier), des Schöpfers der prächtigen Münzschreine für Kurfürst Maximilian (nun im Münchner Nationalmuseum) war. Sein eigenhändiger Eintrag im Wappenzunftbuch (Münch. Nationalm.) unterm Wappen lautet: «A. 1613 Jahr bin ich Cristof Angermair Sr. chur. fürst. Durlt. Maximilian Pilthauer in München Maister worn, gebürtig von Weilhaim und alldort gelernet beym Hanß Degler Bildhauer». Zusatz: starb 1633 (aus diesem Dienst laut Dekret v. 24. Okt. 1631 mit 300 fl. Abfindung entlassen, bayr. Reichs Arch. Fürsten s. Nr. 536 •) Epitaph auf Holz aus dem Jahre 1636 in der Betbergkirche von Weilheim, dem E. Greither zugeschrieben, gibt als Todesjahr 1632 an. Der Name der Künstlerfamilie der Degler — Maler und Bildhauer — erhält sich in den Weilheimerurkunden bis 1722.

[3] Bartlme Steinle, ebenfalls Mitarbeiter von E. Greither, von Rotenbuch (Raittenpuech), kommt 1605 um das Weilheimerbürgerrecht (zahlt 23 fl.) ein Er bewohnt ein Haus am Schmidtor, scheint sehr wohlhabend; denn er steuert 1609 bereits 3 fl. 1 kr. 1½ ₰, wird in den Ratsprotokollen öfter erwähnt, 1624 ist er als Mitglied des äußeren Rats bei der Grundsteinlegung der neuen Pfarrkirche, Ende 1628 oder Anfang 1628 stirbt er, denn nach Anlage 2 übernimmt 1628 Joh. Degler seine nicht vollendeten Arbeiten in der Klosterkirche Polling. Die Arbeiten Deglers und Steinles werden uns noch näher beschäftigen.

David Degler, Kaspar Sprunner[1], Leonhard Koch[2] von Oterding, Ludwig Vogl[3] von Ried und Steinhart den Aelteren[4] (Andreas?).

Auf dem Arbeitsfelde der Bildhauer nimmt Joh. Degler bald den führenden Platz ein, aber nicht so unumschränkt wie Elias Greither auf dem der Malerei; neben Degler spielen Adam Krumpper, Barth. Steinle, später auch Melchior Pentl eine bedeutende Rolle. Das Zunftwesen aber scheint Degler vollkommen zu beherrschen. In den häufigen Zunftstreitigkeiten steht ihm Steinle zur Seite, während Adam Krumpper, gegen den 1597 die Maler Rudolf Angler und Elias Greither mit Erfolg den Schutz des Rates wegen Eingriffs in ihre Zunftrechte angerufen hatten, meist mehr einen ausgleichenden Standpunkt einnimmt, der jedoch einer gewissen Gegensätzlichkeit zu Degler nicht entbehrt. Degler wacht eifersüchtig über die Zunftrechte und zwingt den Bildhauern, die in Weilheim festen Fuß zu fassen suchen, einen schweren Kampf auf. Dies mußten besonders Melchior Pentl von Waldsee, der in mehrfachen Ratssitzungen des Jahres 1617 den Vorwurf eines Stümpers und unredlichen Meisters mit allen möglichen Beweismitteln abzuwehren hat, ebenso im selben Jahre Philipp Dirr gelegentlich der Annahme eines Lehrbuben erfahren. Nach dem Tode A. Krumppers und B. Steinles ist Deglers führende Stellung unumstritten. Dieser kurze Einblick in das Zunftwesen der Stadt und die biographischen Notizen geben uns einen allgemeinen Eindruck über

---

[1] Kaspar Sprunner Bildhauer sicher von 1645 ab in Weilheim (eine Anna Sprunnerin Bildhauerin stirbt 15. Sept. 1638) besitzt ein Haus in der Schmidgasse. 1646 führt er den schon erwähnten Neptunbrunnen am Marktplatz von Weilheim aus, an dessen Stelle 1698 die noch jetzt stehende Mariensäule, wieder von einem Degler (Ignatz), trat.

[2] Leonhard Koch, Bildhauer, Sohn des Silvester Koch von Oterding. Ein S. Koch, Bildhauer, und Ph. Dirr stehen 1617 in Klage gegen Joh. Degler wegen Zunftrechte (siehe oben).

[3] Ludwig Vogl, Bildhauer v. Ried, besitzt 1643 ein halbes Haus in der Schmidgasse.

[4] Steinhart der Aeltere, nach «Vindel. sacrae» hauptsächlich Elfenbeinschnitzer, der Verfertiger berühmter Basreliefs für Wessobrunn; 1640 20. März starb Maria Steinhartin, Bildhauerin, 1672 2. Juli † Matthias Steinhart, Bildhauer, 1695 2. März Franz Steinhart † 49 Jahre alt «ein sehr kunstreicher Bildhauer». In den Ausgaben des Hofzahlamts 1599 ist für eine Sabine Steinhartin, Bildhauerin, für allerlei Arbeit, etliche Bilder der Betrag von 42 fl. angesetzt.

den Kreis von Künstlern, in dem sich die Tätigkeit der Greither abspielte. Wenn diese Angaben ausführlicher behandelt wurden, als es in dem eigentlichen Rahmen unserer Aufgabe liegt, so ist dies vielleicht durch den Zweck gerechtfertigt, zu einer gründlicheren Forschung über die Weilheimer Bildhauerschule, einer sicherlich lohnenden Aufgabe, Anregung zu geben.

---

## JOHANN DEGLER UND BARTHOLOMAEUS (BARTLME) STEINLE ALS MITARBEITER VON ELIAS GREITHER DEM ÄLTERN.

Vorausgeschickt seien kurze Notizen über einzelne Kirchen, denen Greither und diese beiden Mitarbeiter ihre Kunst weihten. Die Kunst von Elias Greither hat uns in einige der bedeutendsten Landes- und Klosterkirchen Oberbayerns geführt. Unter diesen sind es die Betbergkirche in Weilheim, die Pfarrkirche ebenda, die Klosterkirchen von Beuerberg und Polling, die die reichste Ausbeute für Erforschung ihrer Kunst boten. Bezüglich der Baugeschichte dieser Kirchen ergaben sich nun hierbei einige neue Aufschlüsse, die ich nicht unerwähnt lassen möchte.

Die Pfarrkirche in Weilheim stellt sich als ein großraumiger Hallenbau mit Tonnengewölbe und Seitenkapellen zwischen den eingezogenen Strebepfeilern dar; der Chor stark eingezogen, dann sich erweiternd mit steilem achtseitigen Klostergewölbe (näh. Beschr. Kunstdenkmale Bayerns). Dieser Kirche nun ist die Klosterkirche in Beuerberg stilistisch nahe verwandt, ebenso die in Polling in ihrer Choranlage.

Die Weilheimer Pfarrkirche wiederum ist nach dem Vorbilde der St. Michaelshofkirche, der früheren Jesuitenkirche [1], einer Stiftung Herzog Wilhelm V. von Bayern, erbaut. Daß dieser Bauplan nach diesem Vorbilde auch nachrevidiert wurde, darüber liegen urkundliche Beweise vor. Aus der Kopie eines Bittschreibens (dat. 22. August 1628) der Weilheimer an den Kurfürsten in Köln, den Bruder des Kurfürsten Maximilian I.

[1] Vergl. L. Gmelin, S. Michaelskirche in München.

von Bayern, um Beihilfe zum Neubau ihrer Pfarrkirche geht hervor, daß Herzog Wilhelm den Plan revidieren ließ [1].

Fast zur selben Zeit wie der Neubau der Weilheimer Pfarrkirche (1624—1631) erfolgte der der am 13. November 1629 eingestürzten Klosterkirche von Beuerberg. Diese war erst 1627 ausgebessert, eine neue Sakristei erbaut und ein neuer Choraltar errichtet worden [2]. Nach dem Einsturz richtet der Abt Eberhard Mayer an den Kurfürsten Maximilian mehrfach Eingaben um eine Bausteuer, die aber erfolglos blieben. Wie eingehend sich der Kurfürst über alle auf die Kunst bezüglichen Fragen kümmerte, erhellt auch in diesem Falle wieder durch die Abordnung einer Untersuchungskommission. Eine umfangreiche Korrespondenz zwischen dem Abt und der Hofkanzlei gibt darüber Aufschluß [3]. Aus ihr und aus einer Beschreibung des Einsturzes sowie dem Spaltzettel betr. den Wiederaufbau des Münsters [2] gehen Hergang und Ursache genau hervor. Wir lernen hieraus, was besonders wichtig, auch den Baumeister kennen: es ist Jonas Schaidthauff von Wessoprunn, wohl aus der Familie der nachmals berühmten Stukkateure. Und der fernere Rückschluß ist nicht unwahrscheinlich, daß Schaidthauff auch der Erbauer der Weilheimer Pfarrkirche war, wenngleich Weilheim selbst einen tüchtigen Meister in Martin Zäch, Bürger und Maurermeister dortselbst, gehabt zu haben scheint, der gemeinsam mit Michel Punzenlechner von Beuerberg zwischen 1641—1645 die Pfarrkirche von Beuerberg neu erbaute, ebenso den eingestürzten Turm der Kirche in Münzing (1643) [4]. Auch für den Umbau und die Erweiterung der Klosterkirche in Polling, unter dem Probst Chilian Westenrieder 1621 begonnen, lernen wir den Baumeister kennen. Eine Notiz in dem

---

[1] Der bez. Passus lautet: «Wir hätten auch an solchen Chor und Langhaus, wegen großer Unvermögenheit, da nit Ew. Churfürstl. Durchl. geliebtester und höchstgeehrter Herr Vater Herzog Wilhelm, unser auch gewester gnädigster Fürst und Herr. seligster Gedächtnuß, bey Uebersehung der Visier mit gnädigster Getröstung, hierzu gnädigsten und väterliche Hilf zu thuen, einen modum zur Erweiterung des Chors und Langhauses, damit er der Kirche proportion eine Gleichheit werde, gnädigst begehrt, nit wagen dürfen».

[2] Baurechnung, Reichsarchiv M. Kloster Beuerberg Nr. 126.

[3] Kreisarchiv München, K. L. F. 129|10.

[4] Kreisarchiv Landshut Rept. XLVI F. 12, Kirchenrechnungen des Klosters Beuerberg.

für die Arbeiten Greithers so wichtigen Sammelband des Reichsarchivs besagt [1], daß Meister Jörg Schmuzer für die Jahre 1621—1627 an Kloster- und Kirchenbau 3195 fl. verrechnet.

### Altäre und Skulpturen von Joh. Degler und Barth. Steinle.

Allgemein bekannte Arbeiten J. Deglers auf dem Gebiete der Altarkunst waren bisher nur der Choraltar (1604) und die beiden Seitenaltäre (1607), sowie die Kanzel (1608) der St. Ulrichs- und Afrakirche in Augsburg. Elias Greither führte, wie die Inschrift an den Altären besagt, die Fassungsarbeiten aus. (Taf. XXX, Abb. 41, Stiche von W. Kilian in «Hertfelder», nähere Beschreibung und Erklärung in Monsignore Frieseneggers Fastenpredigten).

Zu mächtiger Höhe, mit einer Ueberfülle von sich übereinander türmenden plastischen Gruppen, diese wieder flankiert durch Einzelfiguren von Heiligen und Engeln, im Giebelfeld von geflügelten Engeln gekrönt, streben diese gemalten Holzaltäre zur Gewölbedecke empor. Das Vorbild für diese Altäre war der italienische Altar; an Stelle des Gemäldes im Mittelfeld ist aber eine plastische Gruppe getreten. In diesem Ersatz des Bildes im Mittelfeld und in der Predella durch die Plastik, in dem Flankieren des Mittelfeldes durch Engelfiguren und in dem sich verjüngenden Aufbau offenbaren sich aber mit starkem Akzent spätgotische Reminiszenzen. [2] Ist auch die Formengebung durchaus keine einheitliche — offenbar sind verschiedene Hände aus der Werkstatt Deglers mitbeteiligt — und machen sich da und dort (namentlich im Mittelfeld des Ulrichsaltares) die ungleichen Größenverhältnisse störend fühlbar, so bekundet sie doch einen schwungvollen, gewaltigen Rhythmus. Ein voll einheitlicher Eindruck wird aber nicht erreicht; der Umstand, daß der Plastik eine Aufgabe aufgebürdet ist, die der Malerei zukommt, die Ueberfülle der Details und die unruhig wirkende Bemalung stehen dem entgegen. Im Grundton sind aber offen-

---

[1] B. R. A. F 15 N. 108, (aus Wessoprunn?). Ein Meister Mathias Schmuzer von da (sein Sohn?) stukkiert 1641 die Jesuitenkirche in Landshut, ein Johann Schmuzer, Baumeister und Stukkateur ebenda, baut Anfang des 18. Jahrh. die h. Kreuzkirche in Donauwörth und stukkiert mit Joh. Uebelherr die Stiftskirche in Ettal.

[2] B. Riehl, siehe Quellenangabe.

bar die ursprünglichen Farben Greithers beibehalten, denn wir finden die in den Fresken der Betbergkapelle angewandte Skala auch hier, modifiziert, angewandt: weinrot, grün, blau, gold (gelb) und silber (grau). Die Farbengebung verfolgt im Allgemeinen den Grundsatz, die Mittelfelder mit den kräftigsten und wärmsten Tönen auszustatten und diese dann nach den verschiedenen Seiten ausklingen zu lassen. Dehio stellt eine starke Verwandtschaft dieser Altäre mit dem Hochaltar in Ueberlingen (Baden) fest (ein Werk von Jörg Zürn aus Waldsee (Württemberg) 1613—14). Er läßt hierbei die Frage offen, welche die ursprünglichere Arbeit ist; die zeitliche Entstehung gibt hierauf vielleicht die Antwort.

Kurz darauf (1608 und 1609) arbeitete Degler für die Benediktinerklosterkirche Andechs den Hochaltar und den Elisabethenaltar. Die vorliegenden Verträge des Künstlers mit dem Abt Chrysostomus und dem kurfürstlichen Leibarzt Jakob Burckhardt, dem Stifter des Elisabethenaltares (B. Reichsarch. K. L. Andechs Nr. 46), geben uns ein deutliches Bild von deren Aufbau. Der große Klosterbrand vom Jahre 1669 zerstörte die ganze Ausstattung der Kirche, nur der Hochaltar blieb verschont; vielleicht haben wir in dem Altar der Rückwand des jetzigen Hochaltares die Reste desjenigen von Degler zu erkennen. Auch Bildhauer Hans Krumpper stiftete einen Altar für die Klosterkirche zu Ehren der h. Jungfrau und der h. Margaretha um 150 fl. Wahrscheinlich bezieht sich ein eigenhändiges, demselben archivalischen Material beiliegendes, Gutachten Krumppers darauf. (Anlage 4.) 1610 erhielt Degler für das Kloster Altötting den Auftrag zu einem Altar, der im Corpus (Schrein) St. Maria mit zwei die Krone haltenden Engeln, ferner St. Katharina und St. Barbara, neben dem Schrein St. Agathe und St. Barbara, im Auszug (oberen Aufbau) «Christus das Kreuz haltend», zeigen sollte. Gegen 1610 wurde ferner der St. Elisabethenaltar nach der Visier und dem Ueberschlag des fürstlichen Hofmalers Hans Krumpper in München und des Bildhauers Hans Degler in Weilheim renoviert. 1625 fertigte Degler für diese Klosterkirche eine Urständ (Auferstehung Christi) (Kunstdenkmale des Königreichs Bayern).

1621 stiftete und baute er den Hochaltar mit der thronen-

den Madonna in der Kirche in Unterhausen bei Weilheim. Dieser Altar (Taf. XXXI, Abb. 42) bedeutet eine Klärung und Fortbildung des Stils Deglers zu gereifterer Form.

Der architektonische Aufbau, von der Ueberfülle an Figürlichem und Ornamentalem befreit, wirkt im großen Ganzen nur als schmuckvolle Umrahmung des Konzentrationspunktes der Andacht, der thronenden Madonna mit dem Jesuskind. Die Halbfigur Gottvaters im oberen Aufbau und die flankierenden Heiligengestalten sind wohl ebenfalls Arbeiten Deglers. In den Jahren 1628—1631 führte Degler die umfangreichen Arbeiten B. Steinles (Anlage 2) für das Kloster Polling zu Ende.

Auch der Hochaltar der Pfarrkirche von Weilheim, der bei dem Neubau der Kirche 1624—1631 wohl an Stelle des 1607 von Elias Greither gestifteten trat, gehört stilistisch voraussichtlich Degler an.

Eine weit gewaltigere Sprache reden dagegen die Arbeiten B. Steinles, eines bisher kaum dem Namen nach bekannten Bildhauers. Lipowsky und Nagler erwähnen ihn nicht. Zum erstenmal brachte G. Hager in seiner Baugeschichte des Klosters Wessobrunn (24. Band d. oberbayr. Archivs) urkundliche Nachrichten über ihn. 1612, 1613, 1615 und 1619 arbeitet er unter Abt Gregorius sechs Altäre, 1625 das Gehäng der Orgel für die Klosterkirche der dortigen Benediktiner.[1] Da aber dieselbe nach der Säkularisation abgebrochen wurde, war kein Anhalt für die Feststellung seines Altarstils gegeben. Durch eine Notiz in dem schon öfter angezogenen Sammelband des Klosters Polling[2] ist der Beweis erbracht, daß der Hochaltar der dortigen Klosterkirche von ihm stammt: «1623 1. Jan.: dem Herrn M. Bartlme Steinle angedingt den Choraltar sambt andern 9 altär und den Oehlberg p. 1500 fl.». Aber auch schon vorher arbeitete er für Polling, denn in der Anlage 2 ist von Bildhauerarbeiten von 1618—1631 die Rede.

Der Hochaltar in der Klosterkirche Polling hat mit Ausnahme der Mensa, des Tabernakels und der unteren Figuren (Arbeiten J. B. Straubs, die im 18. Jahrhundert hergestellt wurden) seinen ursprünglichen Charakter bewahrt (Taf. XXXII, Abb. 44).

[1] Kreisarchiv München K. L. 807/27.
[2] R. Archiv F. 108 N. 15.

Aus wuchtigem Unterbau entwickelt sich kraftvoll das mächtige Säulenpaar, das das berühmte Pollinger Bild des Gekreuzigten (12. oder 13. Jahrhundert) umrahmt, wieder flankiert von durch zurücktretende schlankere Säulenpaare umschlossenen Heiligenfiguren; über dem Architrav ein reicher krönender Abschluß an das Gewölbe sich anschmiegend. Die Monumentalität und das gewaltige Pathos, die in dem mit voller Harmonie sich entwickelnden, trotz seines Reichtums der Ausschmückung und der Ornamentik sich von jeder Ueberladung und jedem Ueberschwang freihaltenden Altaraufbau sich äußern, geben dem Stile Steinles ein bedeutenderes Gepräge als dem Deglers, der mehr mit schwungvollem Rhythmus, mit Liebreiz und Anmut zu uns spricht.

Die Fassungsarbeiten führte hier Elias Greither aus, während sie bei den Arbeiten Steinles in Beuerberg dem Maler Kaspar Adler von Wolfratshausen, in Wessobrunn dem Meister David Steber von Landsberg übertragen waren. Auch die beiden großen Seiten sowie die kleinen Nischenaltäre in Polling sind der Hauptsache nach sicherlich Arbeiten Steinles; Stil und die angezogene Notiz liefern hierfür den Beweis.

Die «Kunstdenkmale des Königreichs Bayern» geben in der Beschreibung Pollings auch eine solche der Weihe der Altäre bei der in Frage stehenden neuen Ausschmückung; der Zusammenhalt dieser mit der Liste der Arbeiten von Elias Greither (Anlage 2) ermöglicht uns die fast vollkommene Rekonstruierung der Altäre bezüglich ihrer früheren Ausschmückung mit Gemälden und Statuen.

An den Arbeiten für den Choraltar der Klosterkirche in Beuerberg war Steinle jedenfalls mitbeteiligt, das geht aus einem Baukostennachweis hervor (Reichsarch. Kloster Beuerberg, Nr. 126). Es werden 1627 bezahlt: «den pilthauern so unterschidlich am Khoraltar gearbeitt» 150 fl. 10 kr., «dem maister Barthelme Steinle von Weilheim, an welchen die aus gibps possierte(n) pilder gedingt worden, bezalt. 71 fl.»

Die besprochenen Altäre Deglers und Steinles geben auch Aufschluß über die Bildniskunst dieser Meister. Die figurenreichen Augsburger Altäre geben uns namentlich in ihren Mittelfeldern, die zumeist eigenhändige Arbeiten Deglers darstellen, einen Begriff seines Stils in der Erstzeit. Es soll aber

nur eine Arbeit seines gereifteren Stils, die prächtige Madonna des Altars in Unterhausen aus dem Jahre 1621, kurz betrachtet werden (Taf. XXXII, Abb. 43).

Die Madonna auf silbernen Wolken thronend, von goldenen Strahlen umkränzt, ist auf goldbesternten blauen Himmelshintergrund gestellt. Mit der Rechten umfängt sie zart das, auf dem rechten Knie stehende, segnende Jesuskind. Der im Altarstil ausgesprochene rhythmische Schwung bekundet sich auch in dieser Einzeldarstellung. Mit ihm verbinden sich eine naturwahre, zugleich aber sehr feine Formengebung — ein Blick auf deren Details, die Hände, Ohren, Mund etc. ersetzt eine langatmige Beschreibung —, eine hohe Anmut des Ausdrucks in Haltung und Gebärden von Maria und dem Kinde sowie eine warme und harmonische Farbengebung. Wir dürfen annehmen, daß die Fassung auch hier von E. Greither stammt. Maria ist in ein purpurrotes, reich in Gold ornamentiertes Gewand gekleidet, um ihren Schoß und die Knie schlingt sich in etwas kapriziöser aber rhythmischer Faltengebung der in gold und mattgold gehaltene, lichtblau gefütterte Mantel. Dieser stimmungsvolle Glanz der Farben erhöht noch den Liebreiz und die Festlichkeit der Darstellung der Gottesmutter, die, mit einem Hauch der Koketterie umkleidet, doch an Würde nicht einbüßt. Nicht minder anmutsvoll sind die beiden Leuchter tragenden zierlichen Putten zu seiten Mariae.

Die «Vindeliciae sacrae» erwähnen in dem Kapitel über die Klosterkirche Polling eine von einem Rosenkranz umgebene «Madonna» Deglers aus dem Jahre 1608, der ein Widmungsgedicht beigegeben war. Greither und Degler treffen sich in dem Versuch, ihren Kunstwerken zeitweise noch den Schmuck der Poesie beizufügen. Freilich ist das Wort Poesie zu hoch für diese sprachlichen Aeußerungen. Für die Charakterisierung der Zeit und auch der Persönlichkeiten der Künstler sind sie aber nicht ganz bedeutungslos. Sie suchten sich eben auch durch ihre sprachlichen Erzeugnisse vor ihren Mitbürgern auszuzeichnen und über sie sich zu erheben.

Für Steinle sind uns die Figuren des h. Augustin und h. Ulrich, sowie der Engel im Hochaltar in Polling authentische Stilbeispiele. Während in Deglers Madonna trotz der natur-

wahren Formen eine gewisse Idealisierung erkennbar ist, legt Steinle den Hauptakzent auf realistische Darstellung, und der strengere Stil, wie er sich in den Altarbauten bekundet, ist auch auf die Engeldarstellungen übertragen. Die beiden Apostelgestalten, namentlich der h. Augustin, zeigen eine herbe, fast asketische Auffassung. In den Formen, besonders in deren Details, den Furchen und Runzeln der Gesichter, den Händen etc., der Gewandbehandlung, in der Farbengebung, beispielsweise dem wachsbleichen Inkarnat, den tiefen Schatten um die Augen etc. kommt diese Realität des Stofflichen und der Individualisierung voll zum Ausdruck.

Noch näher in Details und auf eine Mehrzahl von Stilbeispielen einzugehen liegt nicht im Zweck der Betrachtung. Es sei nur noch darauf hingewiesen, daß in den Einzelfiguren, die den von Melchior Pendl und Joh. Greither gestifteten Margarethenaltar der Pfarrkirche von Weilheim schmücken, vielleicht Arbeiten Pendls in einigen Bronzetafeln der Betbergkapelle daselbst solche von Hans Krumpper zu suchen sind. Sicher werden die Kirchen Weilheims und der Umgebung, die genannten Klöster, das Weilheimer Museum, das eine größere Anzahl Skulpturen besitzt, für die weitere Forschung Material bieten. Damit sei auch dieser Abschnitt und die Abhandlung selbst zum Abschluß gebracht.

## Schlußwort.

Gelang es auch bei der Spärlichkeit des urkundlichen und sachlichen Materials nicht, ein voll übersichtliches Bild der Entwickelung und des Schaffens von Elias Greither und dessen Söhnen zu geben, so ist doch damit das Wirken dieser ganz vergessenen Künstler wieder ans Tageslicht gerückt. Sie waren zwar keine Meister von epochemachender Bedeutung, aber von idealem Streben. Mag nun die Kunst der italienischen Renaissance direkt oder indirekt auf sie und ihre Mitarbeiter eingewirkt haben; ihr befruchtender Hauch hat sie berührt und befähigt, ihr Schaffen über das gewöhnlicher Lokalkunst zu erheben, das, wenn auch nur in einem begrenzten Wirkungskreis und Zeitraum, von bestimmendem Einfluß war.



# ANLAGEN

## ANLAGE 1[1].

### Werke von Elias Greither dem Aelteren.

| | Art[2] | Zeit | Ort |
|---|---|---|---|
| Heiligenbild, h. Martin . . . | H. | ? | Weilheim, Museum |
| Fresken in der Betbergkapelle. | F. | 1591 | » Betbergkapelle |
| Fresken in Töllern, übertüncht | F. | 1596 (?) | » (Töllern, Kirche) |
| (Fresken i. S. Hypolit [S. Pölten])[3] | F. | ? | » (S. Hypolit, » ) |
| Epitaph . . . . . . . . . . | H. | ? | » Betbergkapelle |
| Heilige Familie . . . . . . . | H. | 1604 sig. | » Museum |
| Fassungsarbeiten an Altären, Kanzel, Statuen etc., Bemalung der Rückwände der Altäre . . . . . . . . . . | H. | 1604 bis 1608 sig. | Augsburg, Kirche S. Ulrich und Afra |
| Taufe des h. Augustin . . . | H. | ? | Augsburg, Galerie, Depot |
| (Fahnenblatt zur Kreuzstange) | Tuch | 1607 | (Weilheim, Pfarrkirche) |
| Engelfresken . . . . . . . . | F. | 1610 | Andechs, Kloster, untere Reliquienkammer |
| Bethlehemitischer Kindermord . | L. | 1611 | Schleißheim, Galerie, Dep. |
| Kreuzabnahme . . . . . . . | L. | ? | Beuerberg, Klosterkirche |
| Fresken, Architekturstück . . | F. | 1614—1616 | München, k. Residenz |
| (Orgelflügel) . . . . . . . . | ? | 1618 | (Bozen, Pfarrkirche) |
| (Epitaph mit Gedicht, Abbildung des Todes) . . . . . . . . | ? | 1623 | (Weilheim, Betbergkapelle) |

[1] Eine Ergänzung bildet das in Anlage 3 angefügte Verzeichnis der gelegentlich der Säkularisation ausgelieferten Bilder der «Greither».
[2] F. = Freske, H. = Holz, L. H. = Leinwand auf Holz, L. = Leinwand.
[3] ( ) = nicht mehr vorhanden.

| | Art | Zeit | Ort (nicht mehr vorhanden) |
|---|---|---|---|
| Epitaph der Anna Greitherin (Elias d. Aelt. und d. J.) . . | H. | 1624 | Weilheim, Betbergkapelle |
| Fassungsarbeiten u. Altarblätter für das Kloster Polling (Anlage Nr. 2), von diesen erhalten: | | 1621—1631 | — |
| Taufe des h. Augustin . . | L. | 1623 sig. | Schleißheim, Galerie, Dep. |
| Erweckung des Lazarus . . | H. | 1626 sig. | Schleißheim, Galerie |
| Fresken, Pfarrkirche Weilheim (Elias d. Aelt. bezw. Joh.) . | — | 1627 | Weilheim, Pfarrkirche |
| (Altarblatt des h. Anastasia) . | — | zw. 1604-1628 | (Früher in Benediktbeuern) |
| Apotheose des h. Alban . . . | L. H. | ? | S. Alban bei Dießen, Kirche |
| Altarblatt, Enthauptung des Johannes (Elias d. Aelt. u. Joh.) | L. | 1630 | Weilheim, Pfarrkirche |
| Epitaph für Ch. Angermayer (Schule ?) . . . . . . . . | H. | 1634 | Weilheim, Betbergkapelle |
| Votivtafel mit Abbildung der Vermählung der h. Caterina | H. | 1636 sig. | Weilheim, Museum |
| Altarblatt: S. Urban . . . . | H. | 1642 | Oterding, Kirche |
| Altarblatt: S. Sebastian . . . | H. | 1642 | Oterding, Kirche |

## Werke von Johann Greither.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Fresken. Pfarrkirche Weilheim | F. | 1627—1629 | Weilheim, Pfarrkirche |
| Allegorie des Glaubens . . . | L. | ? | Schleißheim, Galerie, Dep. |

## Werke von Elias Greither dem Jüngeren.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Erzengel Michael . . . . . | L. | ? | Klosterkirche Andechs |
| Die Taufe Christi . . . . . | L. | ? | Klosterkirche Andechs |
| Altarblatt . . . . . . . . . | H. | ? | Unterhausen, Kirche |
| (Altarblätter) . . . . . . . | ? | ? | (Klosterkirche Anger, München) |

## ANLAGE 2.

### Verzeichnis der für das Kloster Polling gefertigten Arbeiten.

Bayr. Reichsarchiv, Kloster Polling, Fasc. 15, Nr. 108; darin ein Sammelband von Notizen, ursprünglich, wie es scheint, als Ausgabebuch für die für das Kloster arbeitenden Künstler und Handwerker angelegt (dieses beginnend mit den Arbeiten des Kupferschmieds Peter Erlacher von Weilheim ab 1616—1631); in der Folge zu allen möglichen Einträgen benützt, Verzeichnis von Ordensbrüdern, Pfarreien, Lebensmittelpreisen etc., weist verschiedene Handschriften auf, bis ins 18. Jahrh. hinein weitergeführt.

Die Angaben über die Arbeiten von Elias Greither im Zusammenhang mit denen der Bildhauer Bartlme Steinle und Johann Degler aus Weilheim erscheinen zweimal (Fol. 11 und 24); beide scheinen auf eine gemeinsame Quelle zurückzugehen, das erste Verzeichnis ist ausführlicher und genauer, wird aber doch teilweise wieder durch das zweite ergänzt.

M. Elias Greither v. Weilhaim
hat folgente Arbeit verfärtigt
sub Rev$^{mo}$ B (?) R. Chiliano

1622

93 Engl gefaßt 7 fl. 30 Kr.
hölzerne Täfer in den Chor 8 fl. 30 Kr.
4 stück S. Caroly Borrom. S. Bonifaciy. S. Caroly M. S. Chiliany p. 220 fl. vorde(re) 4 altär?

1623

2 kleinere orgl samt dem Engel(n) gefaßt 9 fl.
4 große Engl auf den Seitenaltär 32 fl. (gemacht?).
große Ram bey S. Augustin altar gefaßt 5 fl. 30 Kr.
biltnus S. M. Magdalenae gefaßt 10 fl.
7 Martersäul(n) die Creuz darauf samt Knöpf 14 fl. (vergolt).
S. Niclas stück v. ölfarb gemal(en) 50 fl.
S. Pauly et Antoniy gefaßt 7 fl. 2 Engl ibi(dem) 2 fl. 30 Kr.

Öhlberg Chry. 3 apostel (?) angely. 10 fl.
S. Joan. Bapt. in altar 50 fl.
assumtio B. V. samt der Ram gratis.

1625

gätter in capella S^mi gefaßt. gratis.

1626

S. Catharinablatt 58 fl.
12 apostl X ad aedic. 14 fl. 24 Kr.
das große obere stück Chry. in cruce 215 fl.
Processio hoc a. in fes. Pent.

1627

Eysengätter von dem chor 83 fl.
S. Steph. et S. Laurent bilter fass(en) 12 fl.
16 Bilter weiß gefaß. in d(en) altären 12 fl.
S. Laurentiy mit öhlfarben in qualen in neuen (?) altar 76 fl.

1629

8 Engl. auf tuch in die innär (?) Capell 16 fl.

1631

4 Propheten in capella nova 48 fl.
In dieser capell in den unteren fach(en)
der 3 altär die begräbniß, geburt X et S. Wendel(in)? ?
(2 Worte unleserlich) 12 fl.
historia S. X. in 4 tafl zu malen 110 fl.

1628

blat abnemmung Christi samt der Ram umb das b . . t 80 fl.
Maler hat de a. 1616 bis: 1631 verdient 2424 fl. 36 Kr.

Bilthauer

M. Bartlme Steinle v. Weilhaim

diesem sind a. 1627 für alle geschnittne Bilter als S. Ulrich.
S. August. S. Heinrich. S. Kunegund in altär summo.
S. Bernard. S. Benedict. sanct. familia X. in alt. assumpt.
in altär S. Aug. 2 bilter und convessio.
in altär S. Cath. S. Barb. S. Doroth.

in altär apost. S. Steph. S. Laurent.
öhlberg.
S. Magd. Cäcilia. Agnes.
S. Pauly et S. Antoney (?).
in dem ober(en) thail.
S. Michael. S. Georg.
S. Joan. S. Margaret.
Item für alle Engl auf d(en) altär(en) bezalt worden 790 fl.

1629

hat Joh. Degler v. Weilheim an stiel (?) des verstorben(en) M. Steinle gearbeitet.
bilt Xi. in die grufft 18 fl.

1631

In die Einsiedel(ung) S. Francissi et sociy bilter.
12 fl. geflügelte crucifix 6 fl. Maria ägypt. 10 fl.
2 Engl 6 fl. 14 kleine bilter 8 fl. ad S. Carol.
in altar S. Chiliani die ? 14 fl.
S. Silvester 4 fl. S. ? 14 fl. S. Rochy bilt 4 fl.
S. Wendelin 10 fl. bey S. Chilian ein brustbilt 4.
S. Sebastian 4 fl.
den 12 X br. ein Vesperbilt samt 2 Engl pr. 40 fl.
die bilthauer hab(en) de a° 1618 bis 1631 verdient 1707 fl. 40 Kr.

Ergänzungen aus der zweiten Aufzeichnung; die Jahreszahlen stimmen nicht überein, scheinen nicht ganz zuverlässig.

Elias Greither Maler zu Weilhaim
verdient a. 1621

2 Uhr in dormitorio sambt Uhr in der Kirch(en) 14 fl.
für das verkupferte (?) altärl oder ornament in capitel 8 fl.

etc.

1623 et 24

etc.

große Orgl sambt den dabay stehenden Bildern gefaßt 18 fl.
17 wunderjähr sambt der schrift 50 fl.

etc.

resuscitaō Lazari 50 fl.

1625

Translatio S. Antheri (?)

etc.

1627

etc.

an h. Peringer (?) altar schrifft umb 2 wappen 3 fl. 30 Kr.

1629

ram zu(r) X erfindung zu dem oberen oder inneren altär 14 fl.
große grab kind 3 fl.
vergolte(r) ram in de(n) chor mit der dort gemalten X sin (?) auf tuech verfaßt 20 fl.
S. Steph. et Laurentiy statue 12 fl.
? Kindel zu fassen 24 Kr.
8 Engel auf tuech in die X capell 16 fl.

1631

in die obere(n) aufzig der 4 altär in capilla 8 fl.

etc.

namen Jesus ober den Choraltar mit 44 Knöpfl (?) zu vergulden 4 fl.
in die 3 altär die mittler(en) ? bild(er) zu fassen 10 fl.
die 4 name(n) zu den 4 altar(en) alda 16 fl.
S. Francisc(us) ? in der clause(n) 2 fl. 30 Kr.
S. Maria ägypt. 1 fl.
S. Cäcilia et Agnes 5 fl.
2 große Engl in Choraltar 2 in der clause(n) 7 fl.
S. Joh. Ev. S. Marga. 5 fl. 30 Kr.
S. Ant(?) mit 2 Engl 4 fl.
? mittlere in altar S. August. 3 fl.
in altero altar 6 fl.

## ANLAGE 3.

Verzeichnis der gelegentlich der Säkularisation unter dem Namen Greither an den Staat eingelieferten Bilder, mit Ausnahme zweier verschollen.

(Inventarien der K. Pinakothek, Säkularisationsakten.)

Aus Andechs: Mutter Gottes mit dem Kinde Jesus und dem h. Johannes (kleine Figuren).

Aus Raittenpuech (Rottenbuch): Die Taufe des h. Augustin durch den h. Ambrosius in Gegenwart der h. Monica (Holz), $^1/_2$ Lebensgröße[1].

(Wahrscheinlich auch Greither zugehörig, aus Text nicht genau zu bestimmen): Kreuzabnahme auf Holz, $^1/_2$ Lebensgröße.

Die Mutter des h. Vitus (H. aus d. J. 1610), $^1/_2$ Lebensgröße, in ovaler Form.

Der Tod Mariä von Greuther, ein kleines Altarblatt.

Das Nebenbild der Mutter Gottes mit dem Jesuskind in der Gloria, von demselben Meister.

Drei Gemälde auf Holz aus der Passionsgeschicht e zu den eben bemerkten gehörig.

Aus Habach: Ein kleines Gemälde auf Holz, der Leichnam Christi auf dem Schoß Mariä.

Aus Polling: Die Verwandtschaft Christi, Leinwand (ganz kleine Figuren).

Himmelfahrt und Krönung Mariä, großes schönes Gemälde, 1623.

Augustin von Chrysosthomus getauft, 1623[2], von Elias Greither.

---

[1] Identisch mit dem Augsburger Bilde, siehe Text.

[2] Identisch mit dem Schleißheimer Bilde, siehe Text

## ANLAGE 4.

### H. Krumpper.

Bayr. Reichsarchiv, Kloster Andechs, Nr. 44 (Schenkung eines Ornats, Errichtung eines Choraltars etc. betr.)

Ich vermain, der pildhauer, sol über 80 fl. nit begehr(n), des kistlers arbeit auf 40 fl. und auf das maiste 50 fl. Den er mues hind(en) auch krecht sein sonderlich an die 2 seite(n), dan in der mit stiende er am pfeiller, Es (?) ist dies füsier ettwas schlechter. Aber mit die pilder werts wol nit weniger sein kind, als verzaichnet, Des Malers Arbeit wais ich noch nit ob vil oder wenig vergult sol werd(en), ist vil golt darbei, desto mern ist Unkost(en). Die 2 unter(n) pilder müsse(n) in ale weg geproniert sein, so wirt ains kome(n) auf 18 fl. nit vil weniger, dan es sein das lob (?) groß, so ist das Übrig auch wol von net(en) etwas zu vergult(en), das auch der mallern dem Bildhaur zu gleich(en) kost(en) wiert. Ire Gnod(en) werd(en) dem selbig wiss(en) Recht zu thue(n) darumb hob ich es Ire gnad(en) wolle(n) andeut(en) damit sy darauf gehn und richt(en) lass(en).

Thu mich Allezeit Iro gnad(en) Gehorsambst be(?)lchen (sein).

Hans Krumpper

ad von weilhaimb (ein Wort unleserlich).

## ANLAGE 5.

### Uebersicht der Abbildungen.

## ANLAGE 6.

### Quellenangabe.

Archivalien des Stadt- und Pfarrarchivs Weilheim, des Reichsarchivs etc.

C. B. Boehaimb, «Chronik der Stadt Weilheim», Weilheim 1865.

G. Dehio. «Handbuch der deutschen Kunstdenkmale», Berlin 1905—1908.

Monsignore Friesenegger, Die 3 Hauptaltäre der S. Ulrichskirche, Augsburg 1888.

F. Gailler, «Vindeliciae sacrae», Tom. III etc., Sectio X. capitulum Weilheimensis Augusta Vindelicorum (1756).

L. Gmelin, «Die St. Michaelshofkirche in München», Bamberg 1890.

B. Gruber, «Die Wallfahrtskirchen zu Polling und Ettal», Regensburg 1882.

G. Hager, «Die Bautätigkeit im Kloster Wessobrunn», 48. Band des oberbayr. Archivs, München 1894.

B. Hertfelder, «S. S. Udalrici et Afrae», Augustae Vindelicorum etc., Anno 1627.

«Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern». München.

Manuskript «Geschichtliche Zusammenstellungen über Weilheim», 1841, Pfarrarchiv Weilheim.

P. Pfatrich, «Geschichte des regulierten Augustiner-Chorherrn-Stiftes Beuerberg», München 1876.

B. Riehl, «Studien über Barock und Rokoko», Zeitschrift des bayrischen Kunstgewerbevereins, München 1892/93.

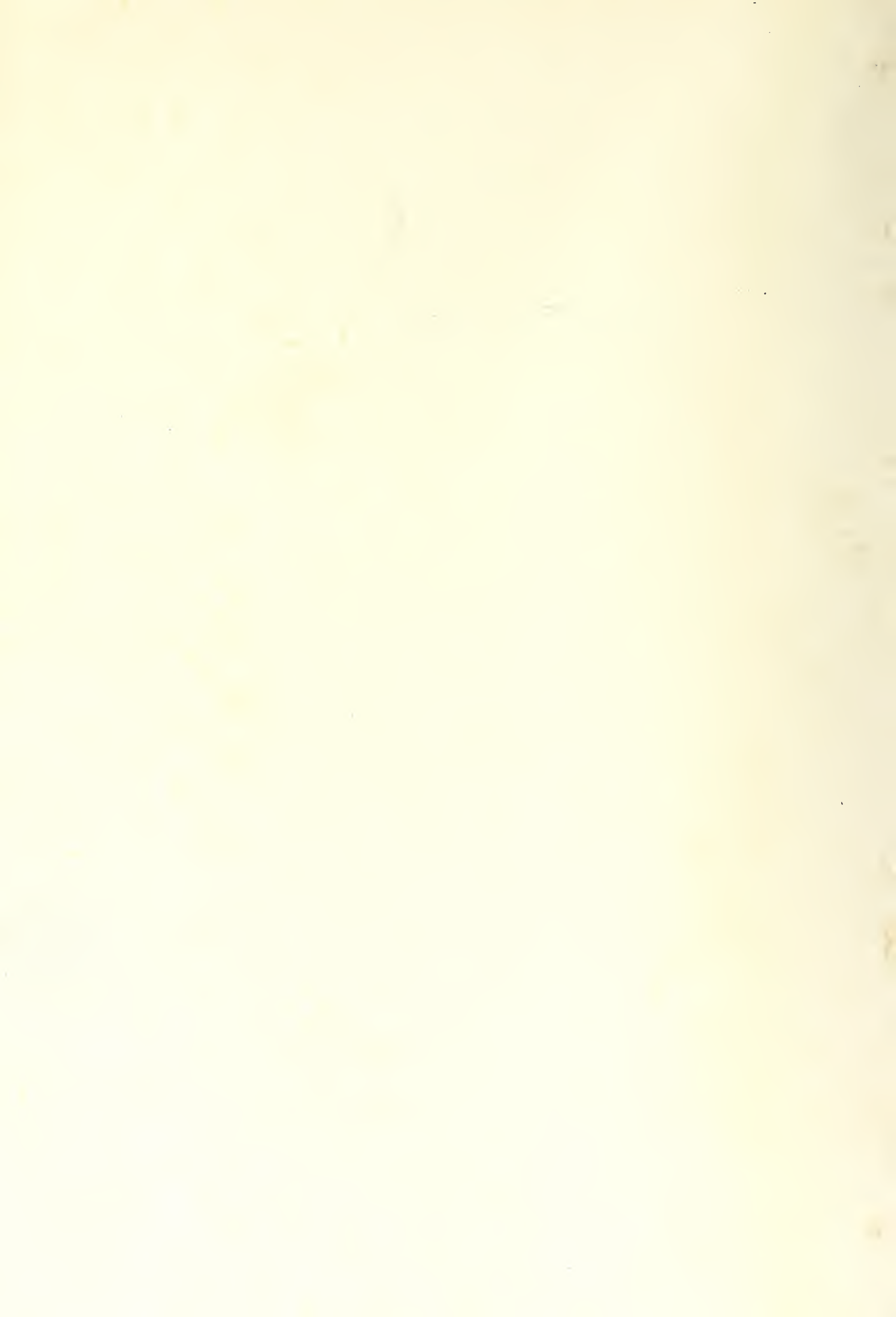
M. Sattler, «Chronik von Andechs», Donauwörth 1877.

B. Schmidtner, «Ueberblick über die Geschichte der Stadt Weilheim», Weilheim 1893.

A. Spornberger, «Geschichte der Pfarrkirche von Bozen», Bozen 1894.



# TAFELN



Taf. I

(zu S. 10.)



1. Innenansicht der Betbergkirche Weilheim.



2. Christus vor Herodes(?), Elias Greither der Aeltere.

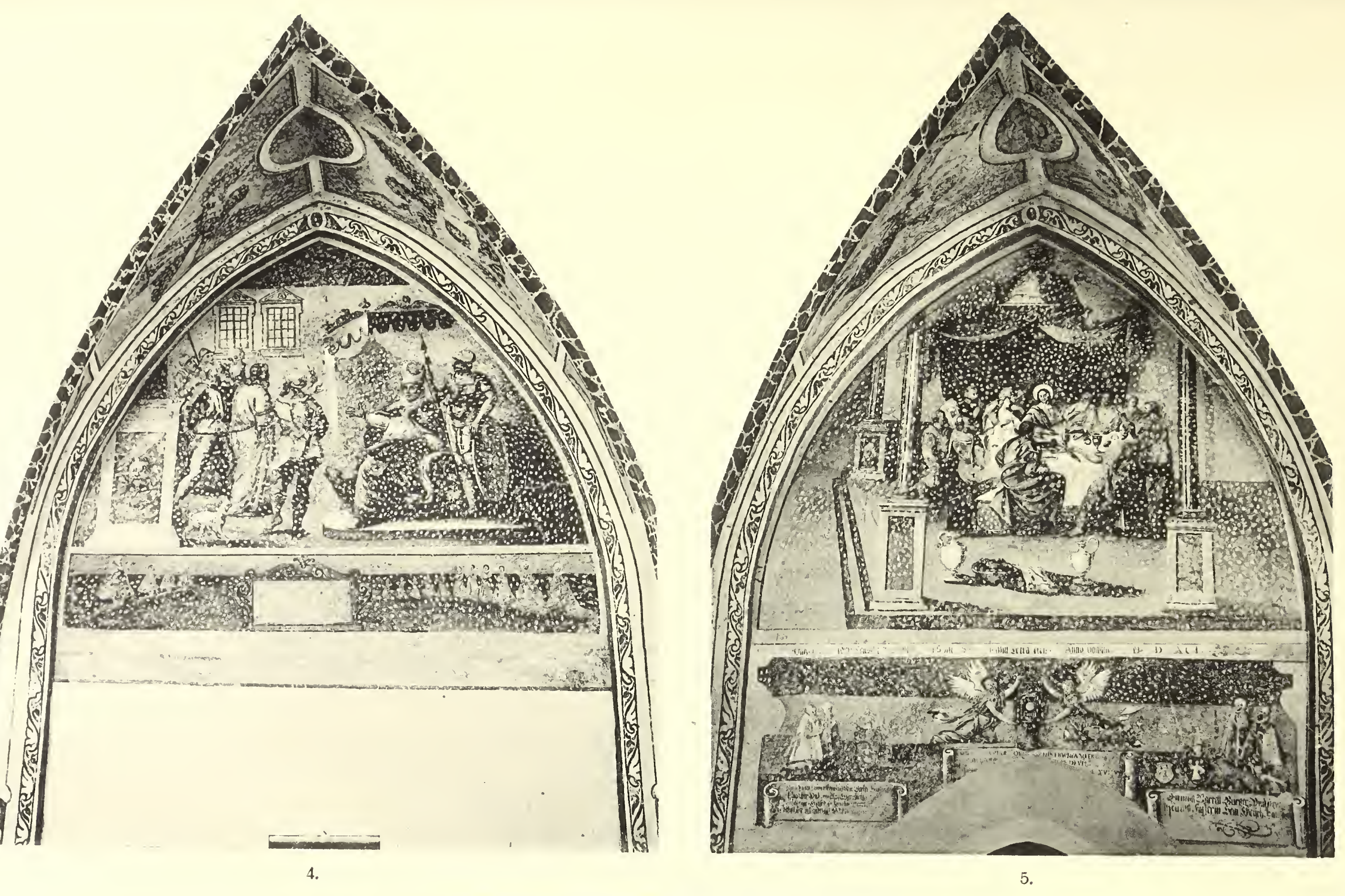
Nach Phot. von Brogi, Florenz.

2 a. Feuerprobe des h. Franz, von D. Ghirlandajo, Florenz, Cappella Sassetti.



Taf. III

(zu S. 16, 17.)



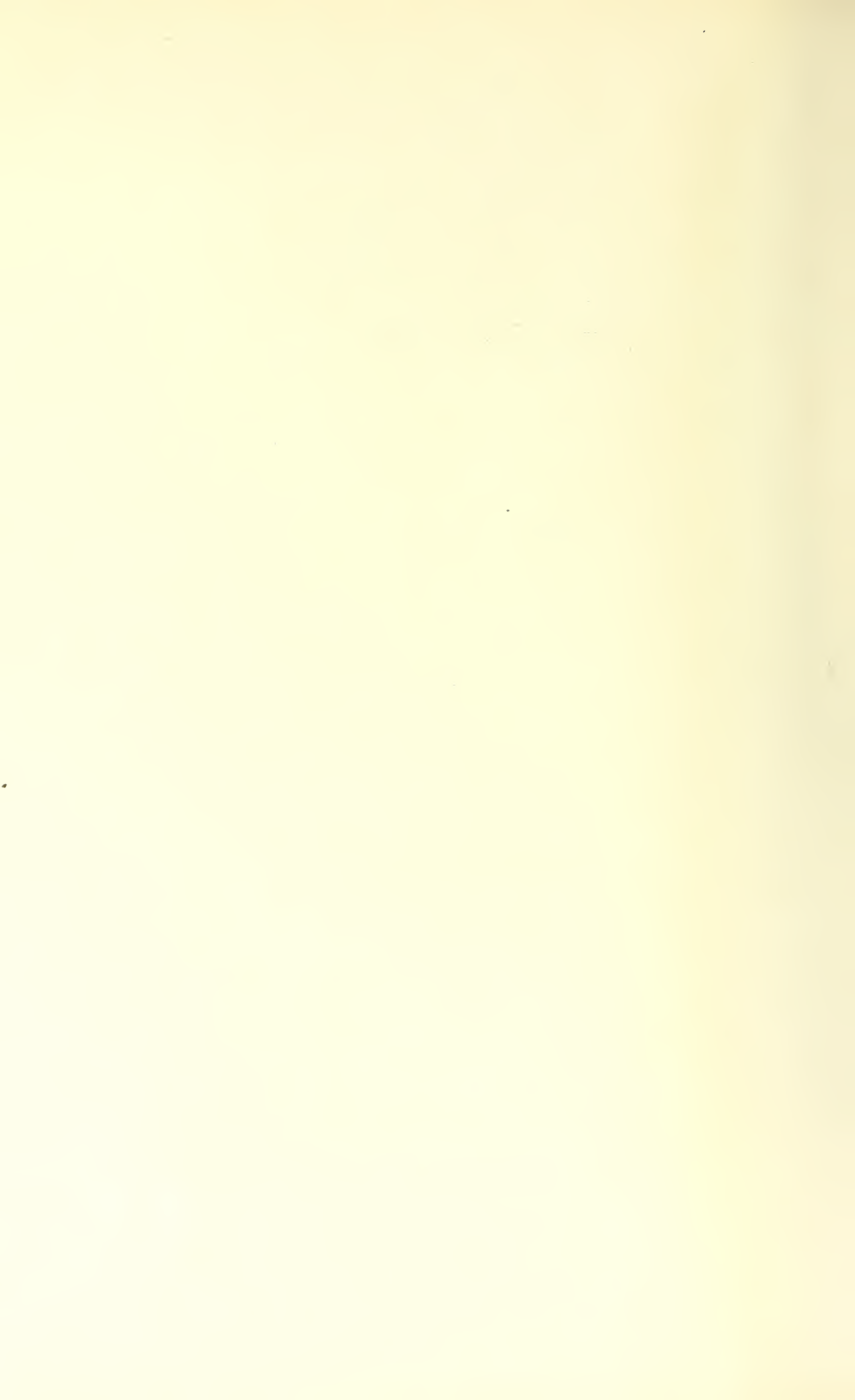
4. 5.

Betbergkirche Weilheim, Elias Greither der Aeltere.



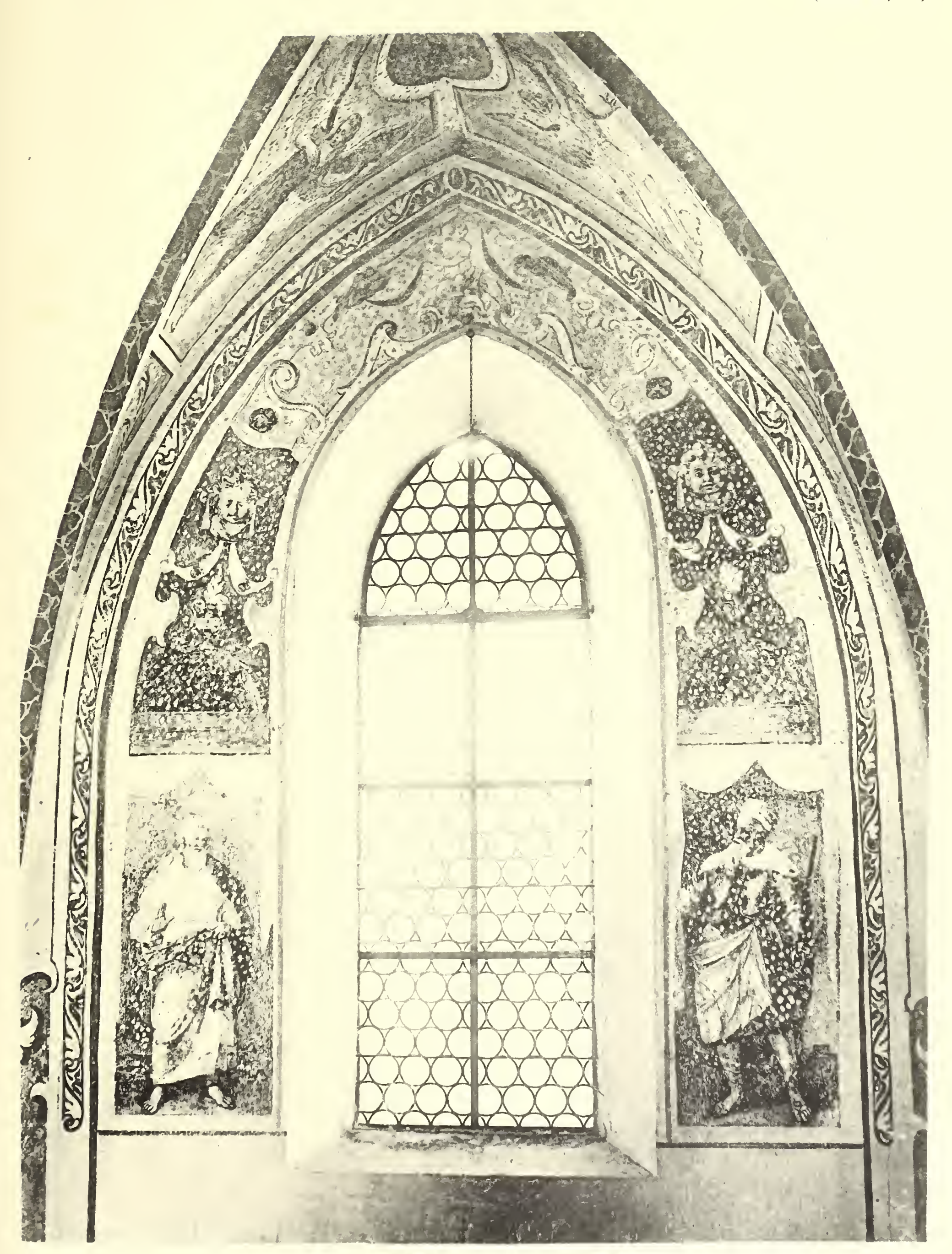


3. Betbergkirche Weilheim, Elias Greither der Aeltere.



Taf. V

(zu S. 16, 17.)



6. Betbergkirche Weilheim, Elias Greither der Aeltere.

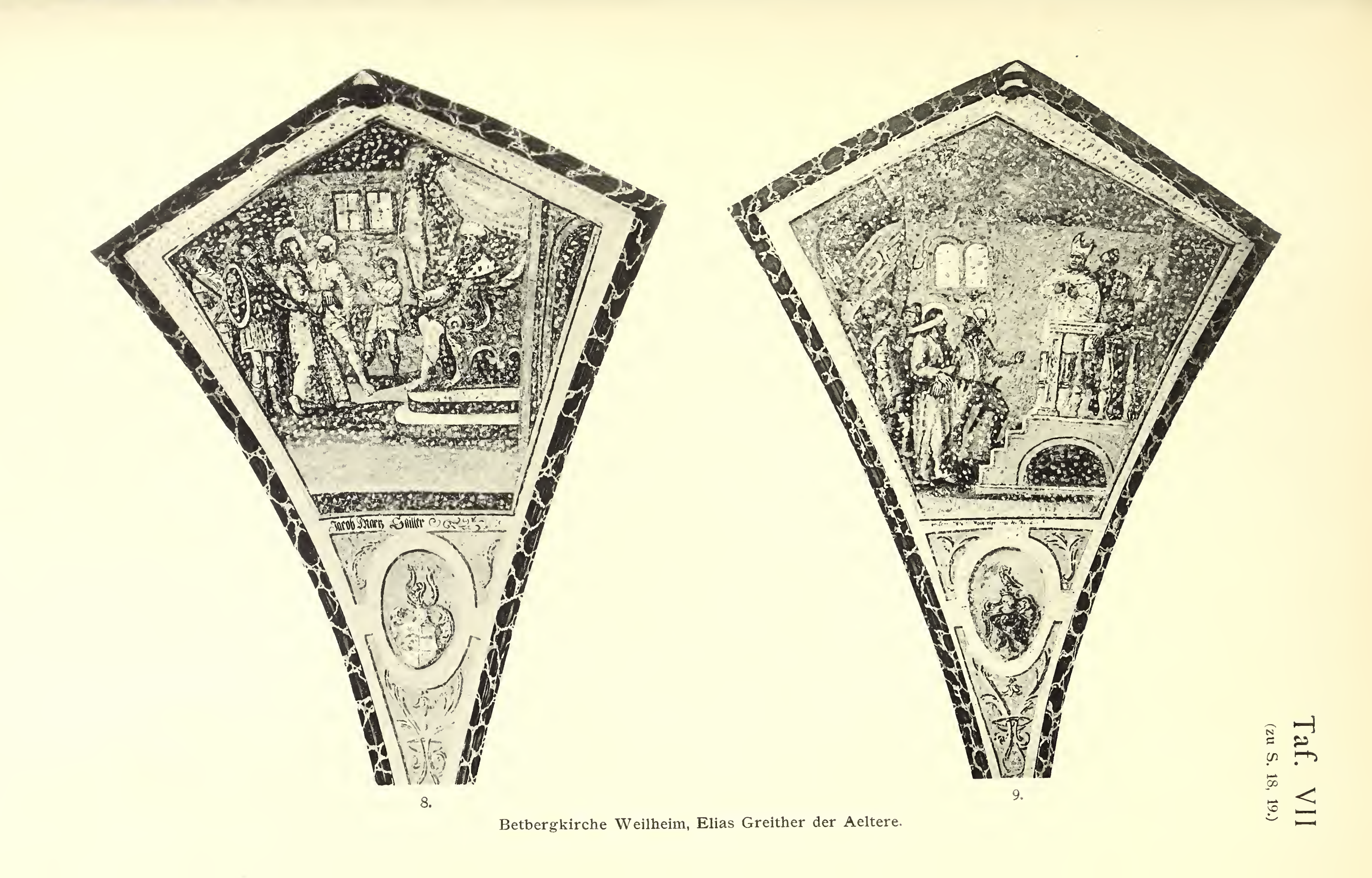




7. Betbergkirche Weilheim, Elias Greither der Aeltere.



(zu S. 18, 19.)



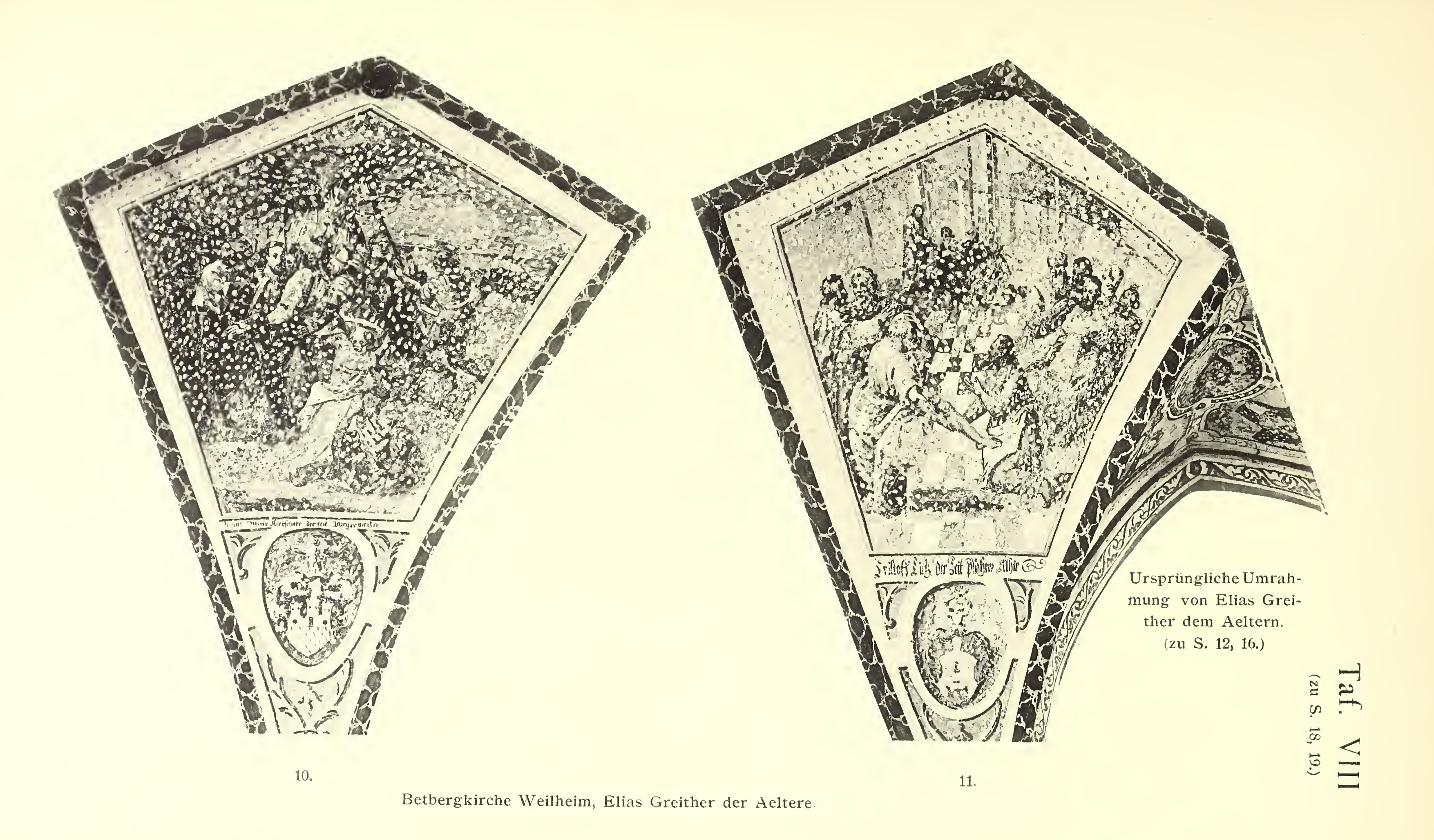

8. 9.

Betbergkirche Weilheim, Elias Greither der Aeltere.



Taf. VIII

(zu S. 18, 19.)



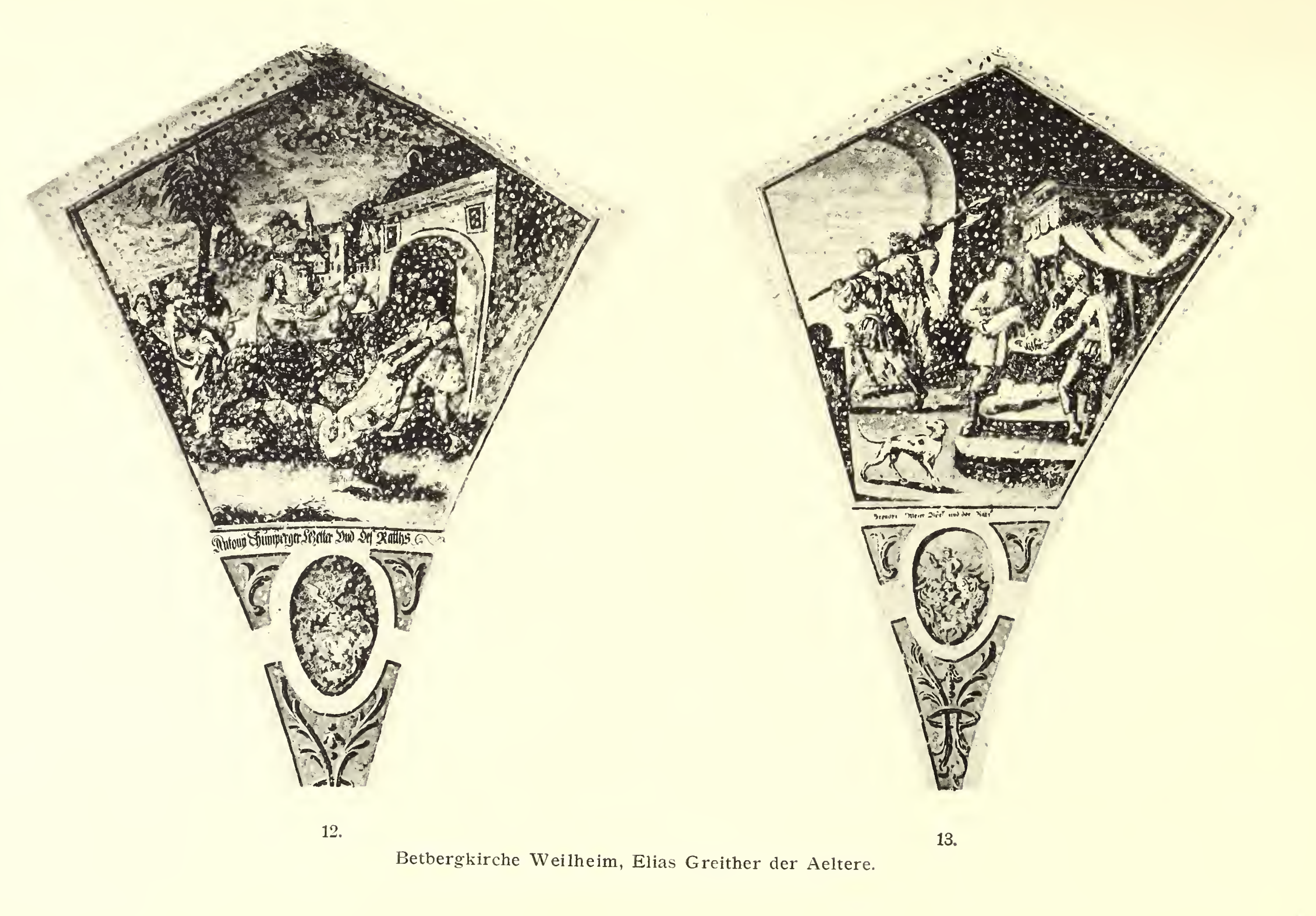
10.

11.

Ursprüngliche Umrahmung von Elias Greither dem Aeltern. (zu S. 12, 16.)

Betbergkirche Weilheim, Elias Greither der Aeltere.





12. 13.

Betbergkirche Weilheim, Elias Greither der Aeltere.



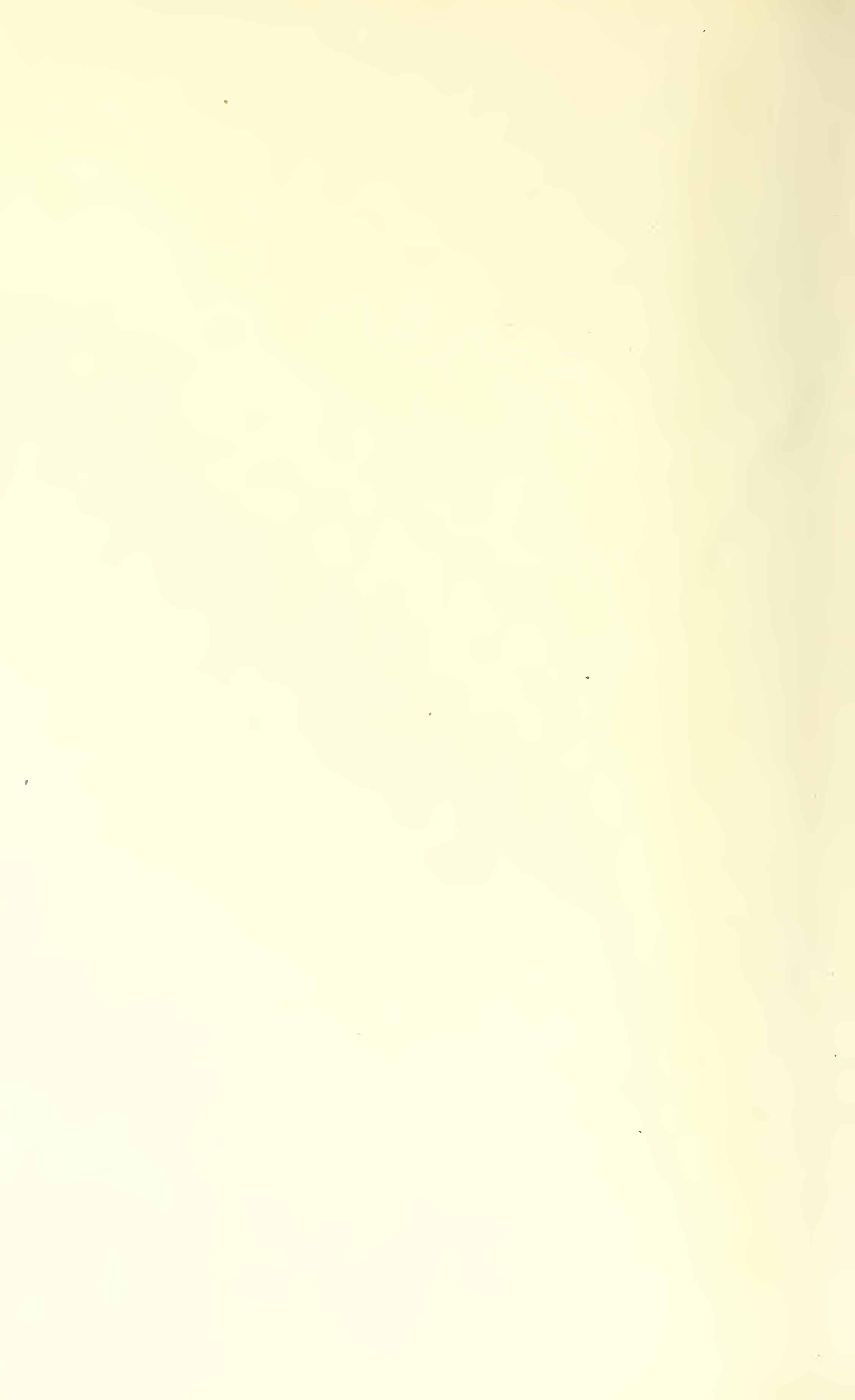
Taf. X

(zu S. 18, 19.)

15.

14.

Betbergkirche Weilheim, Elias Greither der Aeltere.



Taf. XI

(zu S. 19, 20.)




16.  17.  18.

Betbergkirche Weilheim, Elias Greither der Aeltere.



Taf. XII

(zu S. 19, 20.)

19.

20.

Betbergkirche Weilheim, Elias Greither der Aeltere



Taf. XIII

(zu S. 19, 20.)



21. 22. 23.

Betbergkirche Weilheim, Elias Greither der Aeltere.



Taf. XIV

(zu S. 20, 21.)



24.



25 a.

Betbergkirche Weilheim, Elias Greither der Aeltere.



Taf. XV

(zu S. 20, 21.)




25. Betbergkirche Weilheim, Elias Greither der Aeltere.

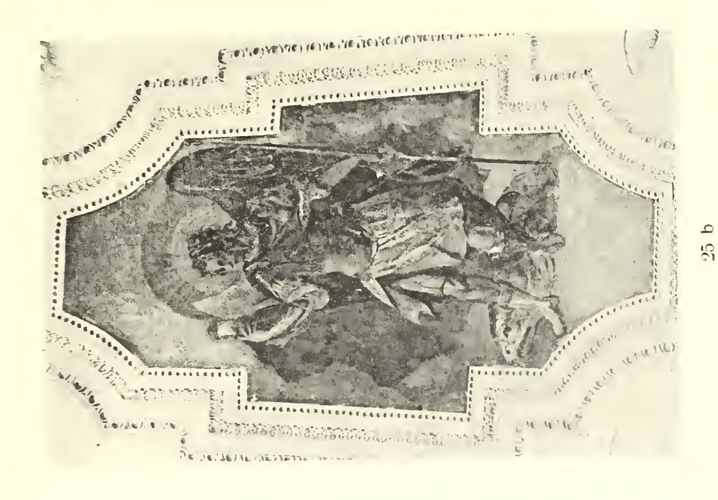


Taf. XVI

(zu S. 23, 39.)



25 c.



25 b

Pfarrkirche Weilheim, Elias Greither der Aeltere.





26. Museum Weilheim, Elias Greither der Aeltere.



Taf. XVIII

(zu S. 28.)



Nach Phot. von Alinari, Florenz.

27 a. Santa Maria Novella, Florenz von D. Ghirlandajo.





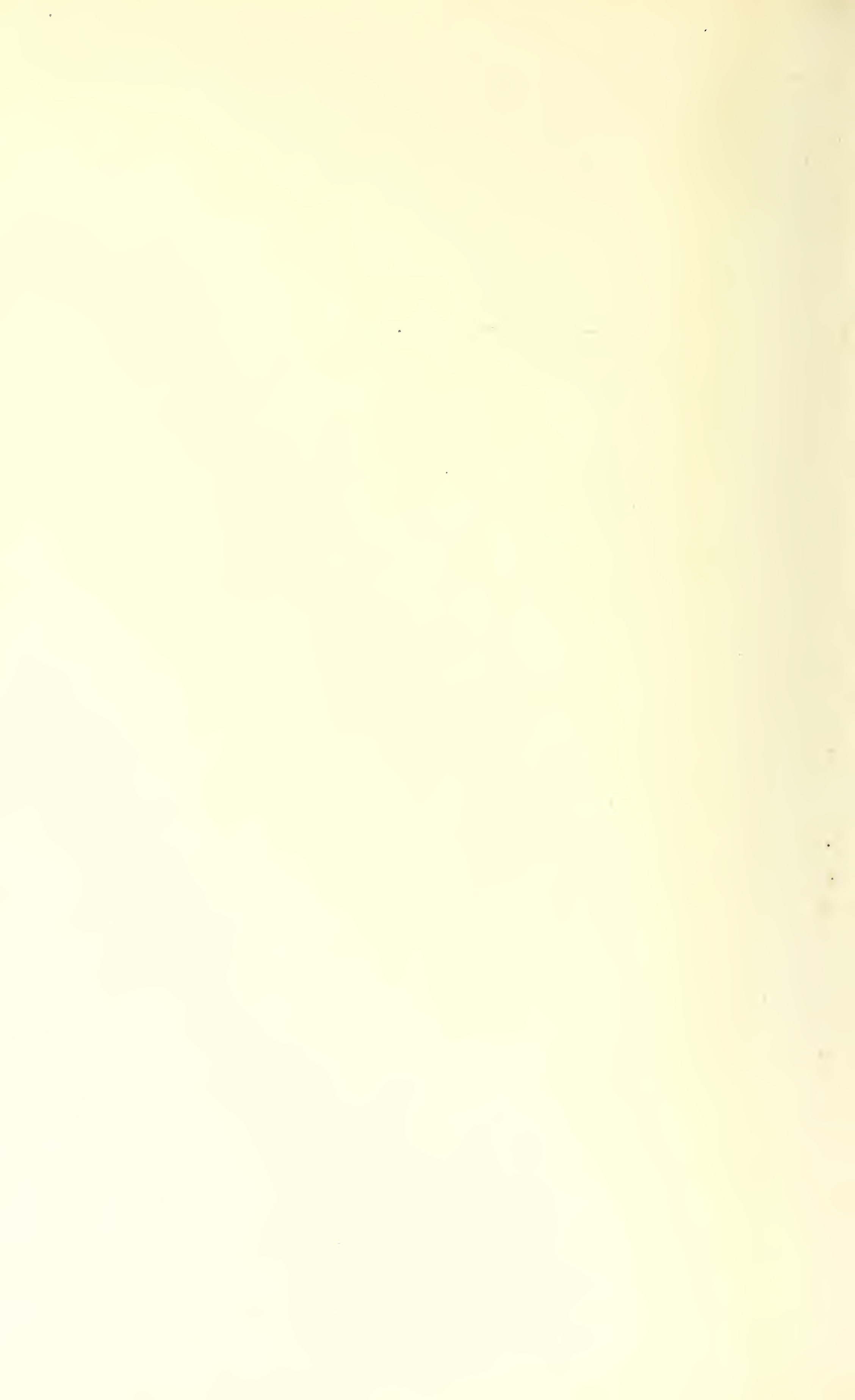
27. Galerie Schleißheim, Elias Greither der Aeltere.



(zu S. 29.)

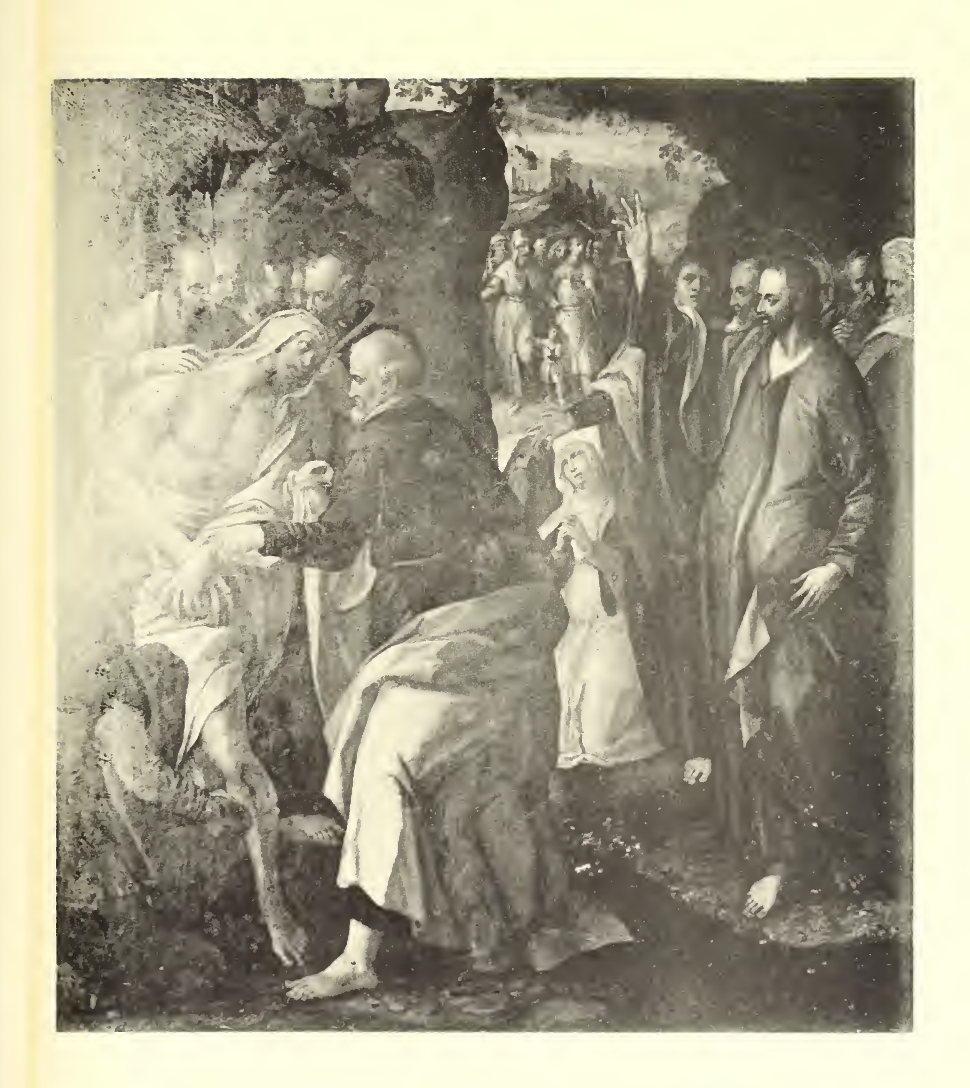


28. Galerie Schleißheim, Elias Greither der Aeltere.



Taf. XXI

(zu S. 31.)



29. Galerie Schleißheim, Elias Greither der Aeltere.



Taf. XXII

(zu S. 33, 34.)



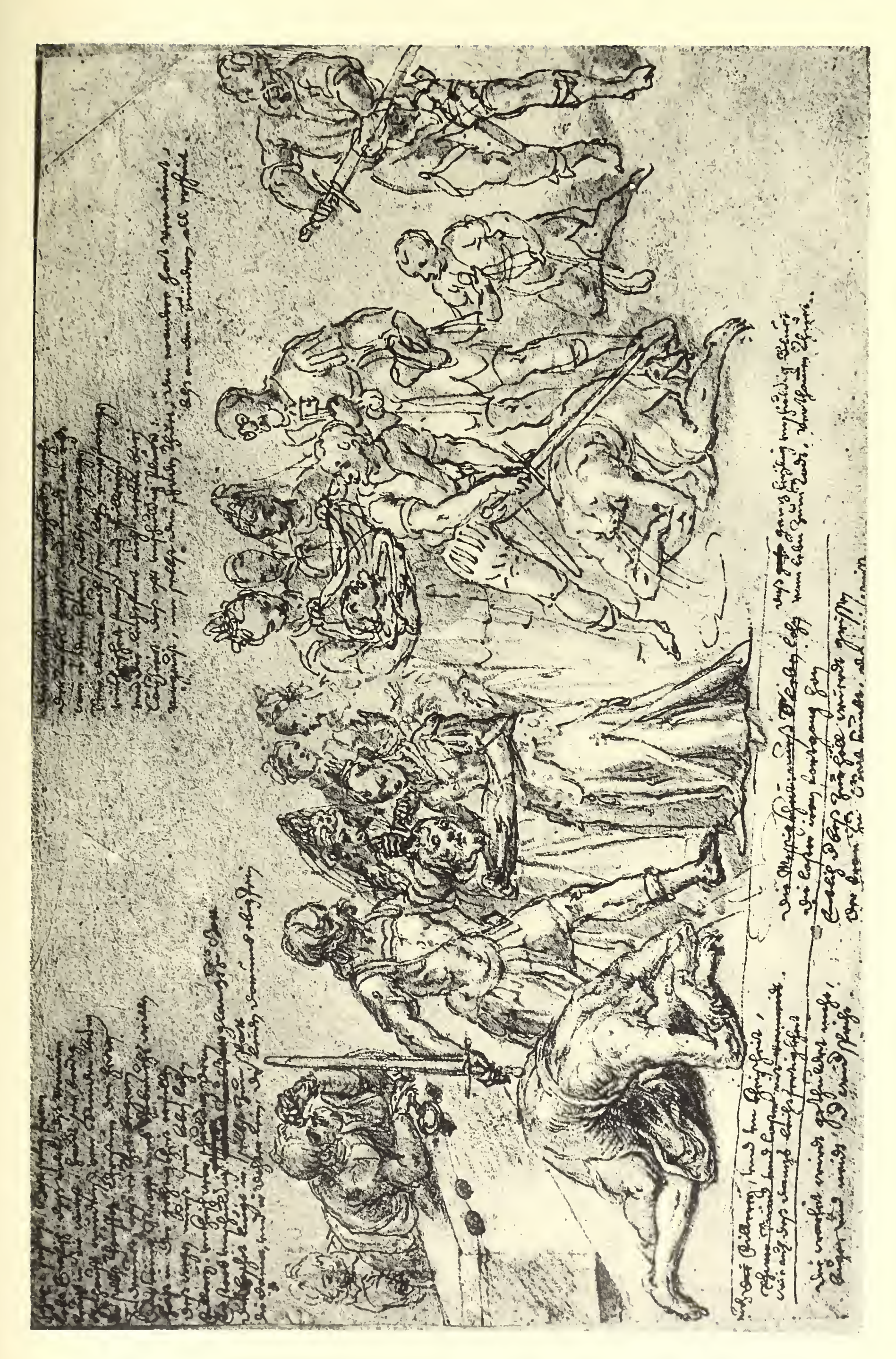
30 a Graphische Sammlung, München.



30. Stiftskirche in Beuerberg.

Elias Greither der Aeltere.





31. Graphische Sammlung, München.



31 a. Pfarrkirche Weilheim; Elias Greither der Aeltere und Johann Greither.



31 b. Graphische Sammlung, München.



Taf. XXV

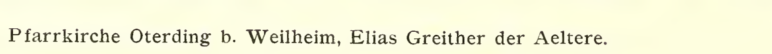
(zu S. 36.)



32.



33.



Pfarrkirche Oterding b. Weilheim, Elias Greither der Aeltere.



Taf. XXVI

(zu S. 38, 46.




34. Betbergkirche Weilheim, Elias Greither der Aeltere und Jüngere.



Taf. XXVII

(zu S. 39. 40. 41.)



36.

Pfarrkirche Weilheim,
Elias Greither der Aeltere und Johann Greither.

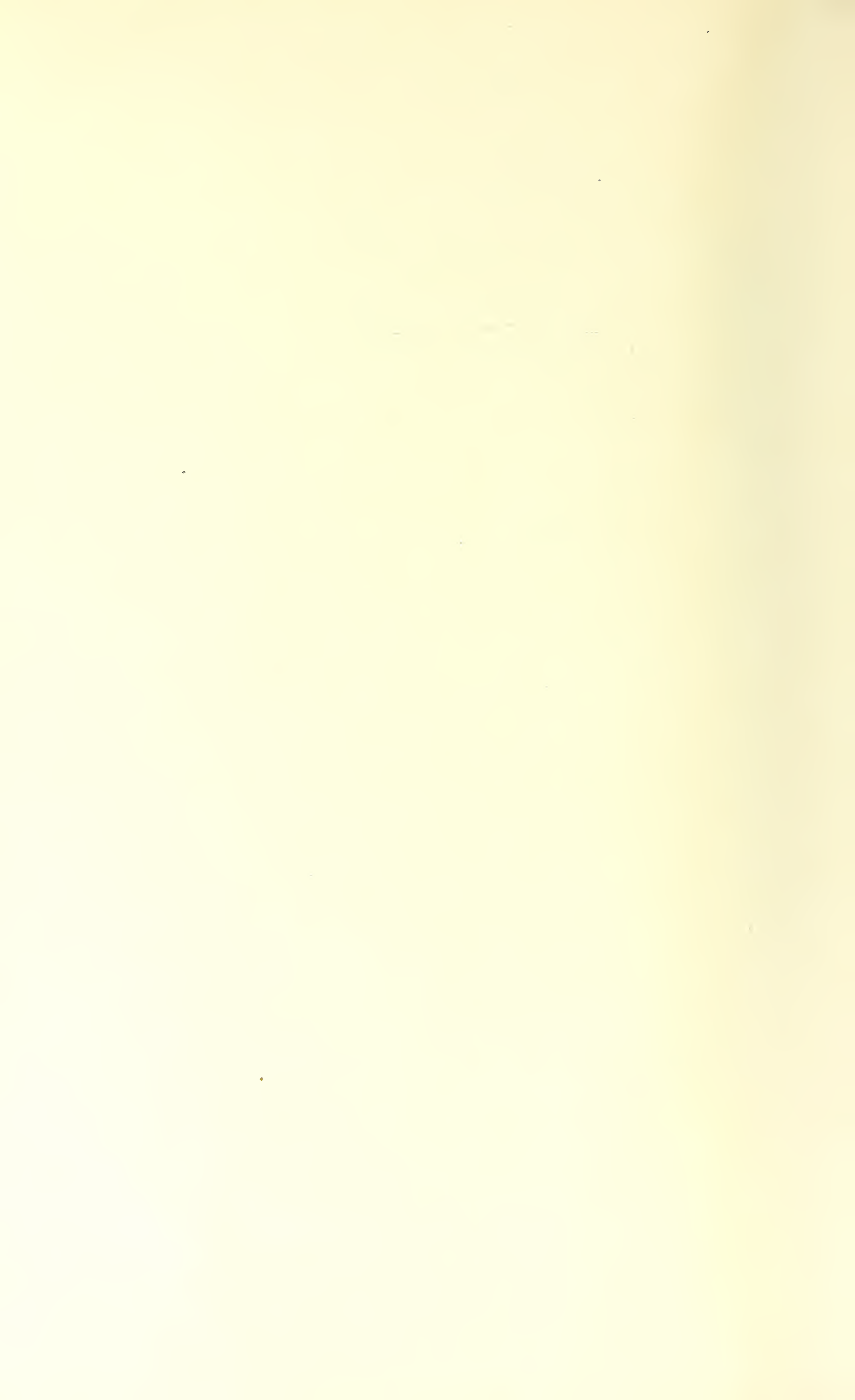
35.

37.





38. Galerie Schleißheim, Johann Greither.





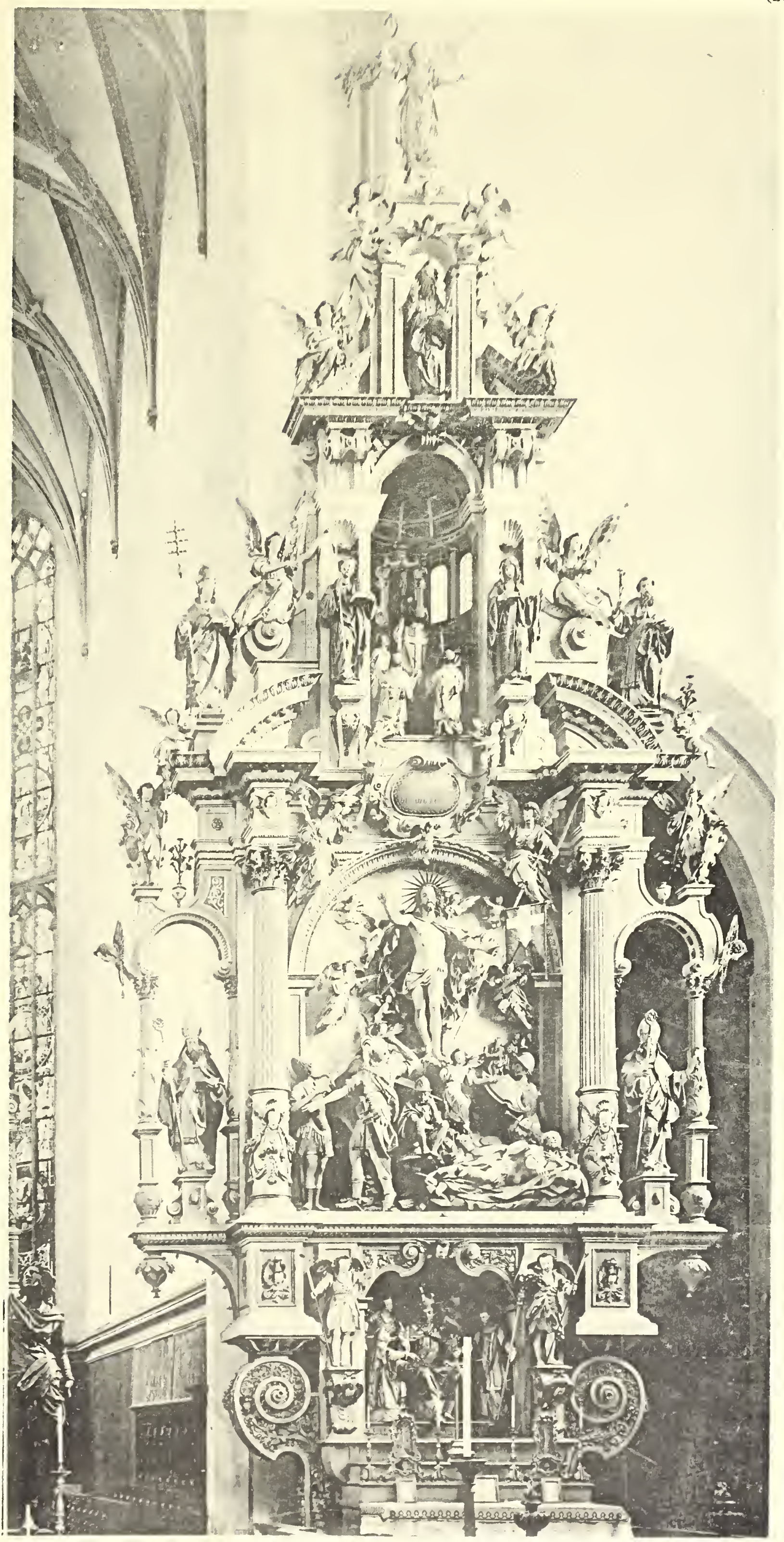
39.



40.

Klosterkirche Andechs, Elias Greither der Jüngere.

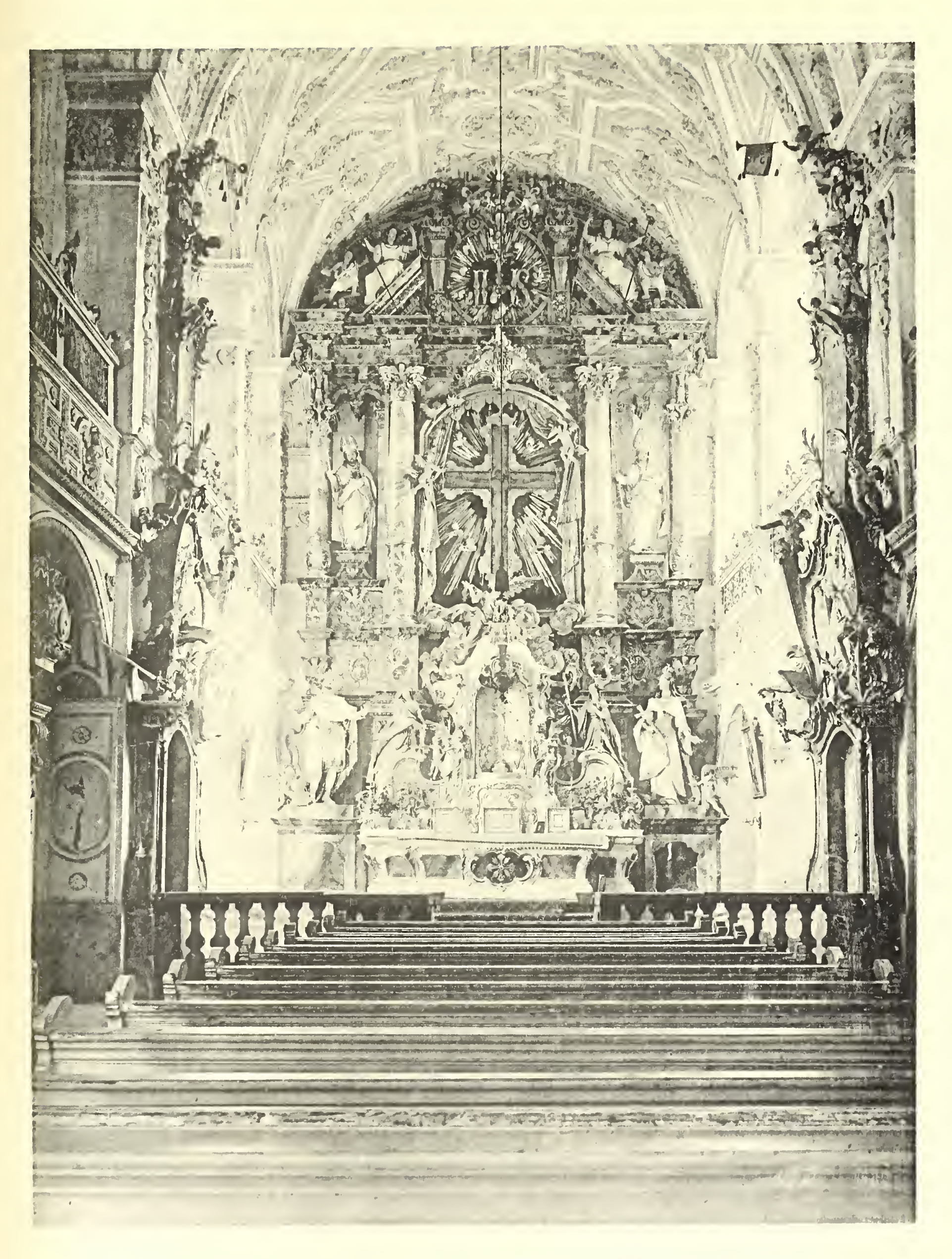




Nach Phot. v Hoefele, Augsburg.

41. S. Ulrichskirche Augsburg. Altar von Johann Degler und Elias Greither dem Aelteren.



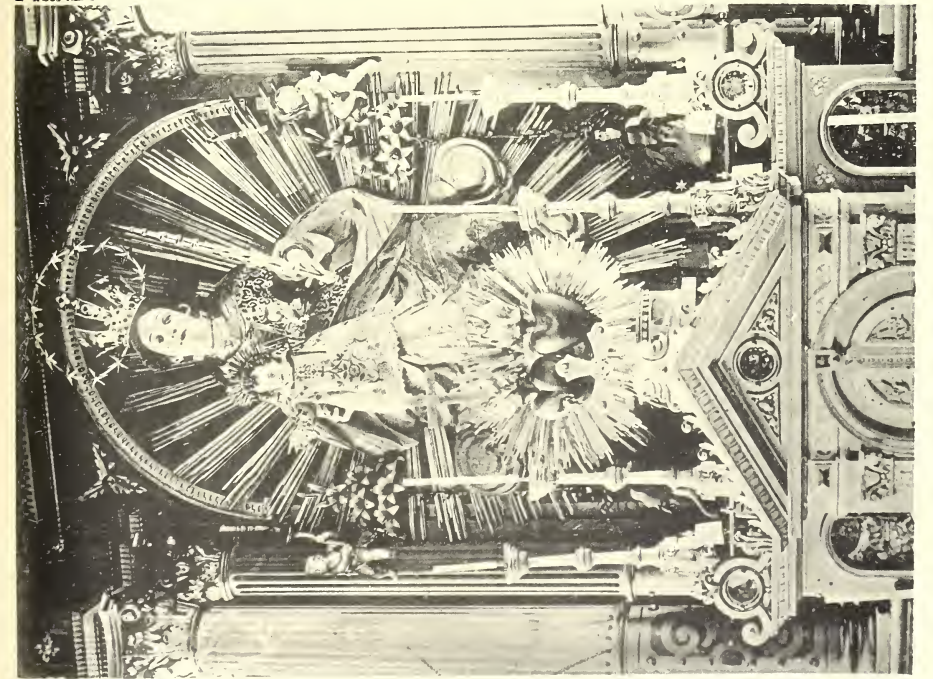


42. Klosterkirche, Polling, Altar von Bart. Steinle und Elias Greither dem Aelteren.



Taf. XXXII

(zu S. 60, 62.)



43. 44.

Pfarrkirche Unterhausen, Altar und Madonna von Johann Degler.

38. **Scherer, Valentin,** Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —

39. **Rapke, Karl,** Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4. —

40. **Beringer, Jos. Aug.,** Peter A. von Verschaffelt. Sein Leben und sein Werk. Aus den Quellen dargestellt. Mit 2 Abbildungen im Text und 29 Lichtdrucktafeln. 10. —

41. **Singer, Hans Wolfg.,** Versuch einer Dürer Bibliographie. 6. —

42. **Geisberg, Max,** Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher im XV. Jahrh. Mit 6 Taf. 8. —

43. **Wiegand, Otto,** Adolf Dauer. Ein Augsburger Künstler am Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —

44. **Kautzsch, Rudolf,** Die Holzschnitte zum Ritter v. Turn (Basel 1493). Mit 48 Zinkätzungen. 4. —

(Von diesem Werke ist auch eine Luxusausgabe in gr. 4°, worin die Holzschnitte auf Papier des 16. Jahrhunderts abgezogen sind, zum Preise von M. 8. — erschienen.)

45. **Bruck, Robert,** Friedrich der Weise, als Förderer der Kunst. Mit 41 Tafeln und 5 Abbildungen. 20. —

46. **Schubert-Soldern, F. von,** Dr., Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei. 6. —

47. **Schmidt, Paul,** Maulbronn. Die baugeschichtliche Entwicklung des Klosters im 12. und 13. Jahrhundert und sein Einfluß auf die schwäbische und fränkische Architektur. Mit 11 Tafeln und 1 Uebersichtskarte. 8. —

48. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Mit 5 Autotypieen und 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

49. **Baumgarten, Fritz,** Der Freiburger Hochaltar kunstgeschichtlich gewürdigt. Mit 5 Tafeln und 17 Abbildungen im Text. 5. —

50. **Röttinger, H.,** Hans Weiditz der Petrarkameister. Mit 38 Abbildungen und 2 Lichtdrucktafeln. 8. —

51. **Kossmann, B.,** Der Ostpalast sog. «Otto Heinrichsbau» zu Heidelberg. Mit 4 Tafeln. 4. —

52. **Damrich, Johannes,** Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern. Mit 22 Abbildungen in Lichtdruck. 6. —

53. **Kehrer, Hugo,** Die «Heiligen drei Könige» in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Mit 3 Autotypien und 11 Lichtdrucktaf. 8. —

54. **Bock, Franz,** Die Werke des Mathias Grünewald. Mit 31 Lichtdrucktaf. 12. —

55. **Lorenz, Ludwig,** Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers. 3. 50

56. **Jung, Wilhelm,** Die Klosterkirche zu Zinna im Mittelalter. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Zisterzienser. Mit 6 Tfln., 1 Schaubild u. 9 in den Text gedr. Abb. 5. —

57. **Schapire, Rosa,** Johann Ludwig Ernst Morgenstern. Ein Beitrag zu Frankfurts Kunstgeschichte im XVIII. Jahrhundert. Mit 2 Tafeln. 2. 50

58. **Geisberg, Max,** Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem † 1503. Mit 9 Tafeln. 22 —

59. **Gramm, Josef,** Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Malerei am Oberrhein. Mit 20 Tafeln und 4 Abbildungen im Text. 6. —

60. **Raspe, Th.,** Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515. Mit 10 Lichtdrucktafeln und 1 Textabbildung. 5. —

61. **Peltzer, Alfred,** Albrecht Dürer und Friedrich II. von der Pfalz. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 3. —

62. **Haack, Friedrich,** Hans Schüchlin der Schöpfer des Tiefenbronner Hochaltars. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 2. 50

63. **Siebert, Karl,** Georg Cornicelius. Sein Leben und seine Werke. Mit 30 Tafeln. 10. —

64. **Roth, Victor,** Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen. Mit 93 Abbildungen auf 24 Lichtdrucktafeln. 10. —

65. **Schulze-Kolbitz, Otto,** Das Schloß zu Aschaffenburg. Mit 29 Tafeln. 10. —

66. **Geisberg, Max,** Das älteste gestochene deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten. Mit 68 Abbildungen in Lichtdruck. 10. —

67. **Sepp, Hermann,** Bibliographie der bayerischen Kunstgeschichte bis Ende 1905. 12. —

68. **Waldmann, E.,** Lanzen, Stangen und Fahnen als Hilfsmittel der Komposition in den graphischen Frühwerken des Albrecht Dürer. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —

69. **Brinckmann, A. E.,** Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. Mit 9 Tafeln. 4. —

... **H.,** Das Arkadenmotiv im Obergeschoß des Aachener Münsters und seine ... 2. 50

... gen zur Geschichte der Wand- und Deckenmale... ng des XVI. Jahrhunderts. Mit 11 Tafeln. 8. —

... sitionen der zweischiffigen Zentralbauten von der ... hunderts. Mit 7 Tafeln. 3. —

... sition der Aachener Pfalzkapelle und ihre Vor... im Text. 3. —

... Sebastian Brants von Albrecht Dürer. Mit 3 T... 2. —

... deutschen Plastik in Siebenbürgen. Mit 74 Abbild... 12. —

... ischen Wiedertäufer und Aldegrever. Eine iko... Mit 18 Tafeln und 9 Hochätzungen. 12. —

... ag zur Geschichte der Goldschmiedekunst im 16. ... ldungen im Text. 15. —

... Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstge... sers aus dem Nachlaß herausgegeben. 6. —

... s. Studien und Beiträge zur Geschichte der Nü... 10. —

80. **Ludwig, Heinrich,** Schriften zur Kunst und Kunstwissenschaft. 4. 50
81. **Dibelius, Fr.,** Die Bernwardstür zu Hildesheim. Mit 3 Abb. im Text und 16 Lichtdrucktafeln. 8. —
82. **Stadler, Franz J.,** Hans Multscher und seine Werkstatt. Ihre Stellung in der Geschichte der schwäbischen Kunst. Mit 13 Lichtdrucktafeln 14. —
83. **Kutter, Paul,** Joachim von Sandrart als Künstler, nebst Versuch eines Katalogs seiner noch vorhandenen Arbeiten. Mit 7 Tafeln. 8. —
84. **Eichholz, P.,** Das älteste deutsche Wohnhaus, ein Steinbau des 9. Jahrhunderts. Mit 46 Abbildungen im Text. 4. —
85. **Geisberg, Max,** Die Prachtharnische des Goldschmiedes Heinrich Cnoep aus Münster i. W. Eine Studie. Mit 14 Tafeln und 1 Hochätzung. 7. —
86. **Humann, Georg,** Die Beziehungen der Handschriftornamentik zur romanischen Baukunst. Mit 96 Abbildungen 6. —
87. **Springer, Jaro,** Sebastian Brants Bildnisse. Mit 2 Tafeln und 3 Abb. im Text. 2. 50
88. **Hieber, Hermann,** Johann Adam Seupel, ein deutscher Bildnisstecher im Zeitalter des Barocks. 2. 50
89. **Escherich, Mela,** Die Schule von Köln. 6. —
90. **Brinckmann, A.,** Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance. Mit 25 Abbildungen. 10. —
91. **Schuette, Marie,** Der Schwäbische Schnitzaltar. Mit 81 Tafeln in Mappe. 25. —
92. **Baumeister, Engelbert,** Rokoko-Kirchen Oberbayerns. Mit 31 Lichtdrucktafeln. 10. —
93. **Baum, Julius,** Die Bauwerke des Elias Holl. Mit 51 Abbildungen auf 33 Tafeln. 10. —
94. **Schulz, Fritz Traugott,** Die Rundkapelle zu Altenfurt bei Nürnberg. Ein Bauwerk des XII. Jahrhunderts. Eine geschichtliche und bauwissenschaftliche Untersuchung. Mit 12 Abbildungen. 5. —
95. **Leidinger, Georg,** Vierzig Metallschnitte des XV. Jahrhunderts aus Münchener Privatbesitz. Herausgegeben und mit Einleitung versehen. 8. —
96. **Waldmann, E.,** Die gotischen Skulpturen am Rathaus zu Bremen und ihr Zusammenhang mit Kölnischer Kunst. Mit 29 Tafeln. 7.—; gebd. 8.50
97. **Hahr, August,** Die Architektenfamilie Pahr. Eine für die Renaissancekunst Schlesiens, Mecklenburgs und Schwedens bedeutende Künstlerfamilie. Mit 46 Abbildungen im Text. 7. —
98. **Hess, Wilhelm,** Johann Georg Neßtfell. Ein Beitrag zur Geschichte des Kunsthandwerkes und der physikalischen Technik des 18. Jahrhunderts in den ehemaligen Hochstiftern Würzburg und Bamberg. Mit 14 Abb. im Text und 13 Tafeln. 8. —
99. **Hildebrandt, Hans,** Die Architektur bei Albrecht Altdorfer. Mit 23 Abb. auf 17 Tafeln. 8. —
100. **Schreiber, W. L.,** und **Heitz, P.,** Die deutschen «Accipies» und Magister cum Discipulis-Holzschnitte als Hilfsmittel zur Inkunabelbestimmung. Mit 77 Abb. 10. —
101. **Sitte, Alfred,** Kunsthistorische Regesten aus den Haushaltungsbüchern der Gütergemeinschaft der Geizkofler und des Reichspfeningmeisters Zacharias Geizkofler 1576—1610. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Augsburgs. 3. —
102. **Jacobi, Franz,** Studien zur Geschichte der bayerischen Miniatur des 14. Jahrhunderts. Mit 14 Abb. auf 7 Lichtdrucktafeln. 4. —
103. **Gebhardt, Carl,** Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg. Mit 51 Abb. auf 34 Lichtdrucktafeln. 14. —
104. **Roth, Victor,** Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen. Mit 75 Abb. auf 33 Lichtdrucktafeln. 16. —
105. **Kaufmann, Paul,** Johann Martin Niederee. Ein rheinisches Künstlerbild. Mit 23 Abbildungen in Autotypie. 5. 50
106 **Schreiber, W. L.,** Basels Bedeutung für die Geschichte der Blockbücher. Mit 5 Abbildungen. 4. —
107. **Schulz, Fritz Traugott,** Die St. Georgenkirche in Kraftshof. Mit 35 Abbildungen auf 21 Tafeln. 8. —
108. **Höhn, Heinrich,** Studien zur Entwickelung der Münchener Landschaftsmalerei vom Ende des achtzehnten und vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. 14. —
109. **Josten, Hanns Heinz,** Neue Studien zur Evangelienhandschrift Nr. 18 («des hl. Bernward Evangelienbuch») im Domschatze zu Hildesheim. Beiträge zur Geschichte der Buchmalerei im frühen Mittelalter. Mit 1 Textabb. nach Zeichnung und 16 Abb. auf 8 Lichtdrucktafeln nach Originalaufnahmen des Verfassers. 6. —
110. **Rentsch, Eugen,** Der Humor bei Rembrandt. 2. —
111. **Roch, Wolfgang,** Philipp Otto Runges Kunstanschauung (dargestellt nach seinen «Hinterlassenen Schriften») und ihr Verhältnis zur Frühromantik. 8. —
112. **Zottmann, Ludwig,** Zur Kunst von Elias Greither dem Aelteren und seinen Söhnen und Mitarbeitern. Ein Beitrag zur Geschichte der bayrischen Lokalkunst. Mit 44 Abb. auf 32 Lichtdrucktafeln. 10. —

***Unter der Presse:***

**Beth, Ignaz,** Die Baum-Zeichnung in der deutschen Graphik des XV. und XVI. Jahrhunderts.

**Reiners, Heribert,** Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik. Ein Kapitel der Rezeption der Gotik in Deutschland. Mit Lichtdrucktafeln.

---

**Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.**